المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

د. فؤاد ابو منصور

أراغون في مواجهة العصر

سحب و تعديل : علاء بريك هنيدي

«قروي باريس» يكشف أوراق «مجنون إلزا»

أراغون

في مواجهة العصر

د. فؤاد ابو منصور

أراغون
في مواجهة العصر

«قروي باريس» يكشف أوراق «مجنون إلزا»

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

لوحة الغلاف:

لراغون والزا بريشة مارون الحكيم

إلى أمي

. . . وانقطع الحوار.

مدخل

الكتابة المستحيلة

الكتابة عن أراغون رهان صعب. فالناقد يشعر بالدوار أمام هذه «القارة الفكرية» التي اختزلت كل التناقضات ولعبت كل الأدوار بعفوية وذكاء. ونادراً ما ضاقت المسافة بين الأدب والسياسة والحبّ والايديولوجيا والسوريالية والاشتراكية، كما ضاقت في انسان أراغون العجيب.

أمام «الهرم الأراغوني» يتساءل الباحث ـ الناقد: أية قنوات تؤدي إلى اقتراب مباشر من الرجل الواقف على مشارف التسعينات من العمر من دون أي خيط أبيض في وعيه وذاكرته، هذا الشاعر ـ الناثر، الروائي ـ المؤرخ، الدادائي ـ السوريالي، الاشتراكي ـ الليبرالي، المقاتل ـ الأسير، العاشق ـ المقاوم، البهلوان ـ المنبوذ، المجنون بالزا والشرق والعالم؟

كيف العثور على مفاتيح هذا الخصب الفكري الشامل الذي يسقي حضارة بأكملها: حضارة ما قبل الحرب المضطربة، هذه الحضارة المضطربة لما بعد الحرب؟

وهل يكفي كتاب نقدي عن أراغون، إذا كان كافياً مع غيره، هو الذي ذهب بعيداً في الذكاء والقلق والحب والسياسة والابداع، وكان شاهداً كبيراً على مسيرة القرن العشرين، لعب أكثر أوراقها خطورة، ودوزن ايقاعاتها، عند منعطفات تاريخها ثم حفر على جسدها اسم حبيبته الزا وبعض حقائق مستقبلها؟

الكتابة ليست شيئاً عن أراغون. وكل محاولات رصد مناحي شخصيته وتجليّات فكره تشير فقط إلى واقع إبداعي، غير أنها لا تخرج بنتائج ناجزة وصيغ تجسيدية قاطعة. أراغون كالزئبق يسخر من الذين يحاولون حشره في زاوية منهج فكريّ، أو شكل روائي، أو قالب شعري. حياته تندرج تحت لواء التحولّات. وأدبه ينسج في غزارته وتنويعاته على منوال التخطي والتصادم والمغامرة التجريبية المشرّعة الآفاق والتخوم.

بنوع من الغواية وأصابع «القفاز الحريري» يدعونا أراغون إلى قراءة شعره ـ نثره. يبسط أمامنا وليمة الرؤى، وكأنه يسلمنا مفاتيح قصره، لكي ندخل إلى الجنة.

غير أن الضيافة الأنيقة شرك من شراك الشيطان. هنا ينقلنا داخل المتاهة من صعوبة إلى صعوبة، ومن مأزق إلى مأزق، مجسّداً المعادلة التي طرحها في المقدمة الثانية لرواية «حكم بالاعدام» (١٩٦٥) ومفادها أنه يمسك الناقد بيده لكي يزيد في تشويش الصورة وتكثيف الغموض، الأمر الذي يدفع «فارس المغامرة» إلى جدار القنوط المسدود.

إنها صعوبة نقديّة أولى لم تسلس قيادها لمعظم الدارسين والمحلّلين. وكأن «مجنون الزا» لم يكتفِ بآلاف الصفحات الروائية ـ الشعرية. إذ قدّم لكل رواية، شارحاً منطلقاتها ومراميها، ومسلّطاً الضوء على الظروف والمشكلات التي واكبت ولادتها. لذلك تبدأ دائماً الرواية أو المجموعة الشعرية بمقدمة نظريّة، هي عبارة عن رواية داخل رواية.

أراغون يرغب في تكييف فهم القارىء وفرض قناعاته عليه خوفاً من صياغة اجتهادات في غير محلّها. بعد هذه «الكمائن»، نشر «قروي باريس» مجموعة تنظيراته في عدة كتب، منها: «بحث في الأسلوب» (١٩٢٨) و«من أجل واقعية اشتراكية» (١٩٣٥)، «يوميّات بل كانتو» (١٩٤٦)، «اكشفُ أوراق لعبتي» (١٩٥٩)، «أحاديث مع فرنسيس كريميو» (١٩٦٤)، «أراغون يحاور دومينيك أربان» (١٩٦٨)، «لم اتعلّم أبداً الكتابة أو الصواعق» (١٩٦٩).

لم يتوقّف «مجنون الزا» عند حدّ. عاد وعلّق على عمارته الروائية بمناسبة إصدار مؤلفاته عن دار «البير لافون»، بشكل متزاوج مع عمارة الزا تريوليه. وأطلق على «الهرم» الجديد، عنوان «النتاج الروائي المتزاوج»، ويشمل ٤٥

رواية، ٢٢ منها لأراغون و٢٣ لالزا.

نقرأ في مقدّمة «النتاج المتزاوج»، بريشة الزا:

«عندما نرقد في الموت جنباً إلى جنب، سوف يجمعنا اتحاد كتبنا، من أجل الأصلح والأسوأ، في مستقبل كان حلمنا وهمّنا الأكبر. قد يدفع الموت اخصاماً للتفريق بيننا. قد يساعدهم غيابنا على انجاح محاولتهم. فالموتى عزّل. عندئذ تنبري كتبنا المتعانقة، اسود على ابيض، اليد في اليد، في مواجهة من يحاول فصلنا أو سلخ الواحد عن الآخر».

نقد أراغون لأراغون متناقض أحياناً، ومقنع أحياناً أخرى. في الحالين لا يخلو من التنظير والتطريز الايديولوجي. وبقدر ما يبرّر الكاتب، يخنق النصّ ويحاول القضاء عليه.

عقبة أخرى في وجه المقاربة النقدية: التزام أراغون السياسي. انخرط «مجنون الزا» في الحزب الشيوعي الفرنسي (١٩٢٨) اثر انفجار السوريالية كمدرسة للكتابة الجديدة. واتخّذ مواقف من السياسة الرسمية الفرنسية، انطلاقاً من موقعه في حزب موريس توريز.

وقوفه على حدّ السكين وضع كتابته في «مرمى النار»: الثناء من دون تدقيق من قبل رفاقه في الحزب، والتعريض به، من دون مسوّغات أيضاً، من الذين يناهضون الحزب الشيوعي الفرنسي. فكانت الكتابة الأراغونية خاسراً وحيداً، بنجاحها وفشلها، بعمقها وسطحيتها، برصانتها وثرثرتها، بمجانيّتها وسراب مراياها المحطمة.

عقبة جديدة تجاوزت بحجمها قدرة النقد: إنها العادة التي درج عليها «قرويّ باريس» في كتابة جديدة لرواياته وتغيير النصّ الأساسي جذرياً، كما في «الشيوعيّون» (١٩٤٩- ١٩٥١). أراغون أرّخ من موقعه لأسباب الهزيمة الفرنسية أمام الزحف الهتلري، في العام ١٩٤٠. لذلك كان «الشيوعيّون» أساساً خمسة أجزاء. وبعد ١٦ عاماً، صاغ المادة الروائية ضمن مفهوم جديد، مبدلاً الوقائع، محوّراً ادوار الشخصيّات، لاغياً أحداثاً ونتائج ناور حولها في النصّ الأساسي.

مقارنة بين نصيّ «الشيوعيّون» (١٩٥١- ١٩٦٧) تؤشر إلى مدى تطوّر أراغون على مستوى الكتابة والمنظور الايديولوجي. «مجنون الزا» انتظر انقشاع

الحقائق التي كانت محجوبة وراء ستار كثيف من الأشلاء والحرائق، وكتب رواية جديدة على أنقاض الأولى (١٥٠٠ صفحة)، مزاوجاً بين التحقيق الميداني (أرقام ـ اسماء ـ وقائع) والبحث التاريخي (أسباب ومنطلقات الهزيمة) والدفاع عن «الايديولوجيا الحمراء» وسط معادلة القوى الفرنسية الحاكمة.

وكما في سلسلة «الشيوعيون» وهي الروايات التي تختتم مسلسل «عالم الواقع» (١٩٣٤ـ ١٩٥١)، هكذا في «مسافرو العربة الملكية» (١٩٣٩)، الرواية الثالثة في «عالم الواقع» بعد «أجراس بال» (١٩٣٤) و«الأحياء الجميلة» (١٩٣٦)، وقد أعاد «مجنون الزا» صياغتها ثلاث مرّات (ـ١٩٤٢ ـ١٩٤٧ ـ١٩٦٥) بمناسبة إدراجها في «النتاج الروائي المتزاوج».

الظلال تتراكم نتيجة لهذا «الفالس» المستحيل. لا شك في ان أراغون أدمى أصابعه بحثاً عن هويته، وليست نرجسيته بعيدة عن هذا اللهاث عند تخوم الهذيان.

ثمة ألغاز لا يريد فضحها. (مهمة النقد، أي نقد، لا تنحصر في استقراء الظلام).

إن المخطوطات التي وهبها لـ «المركز الوطنيّ للبحوث العلمية» في باريس، وهي حمولة شاحنة كاملة، مرشحة لاضاءة دوره في العصر، وخفايا كتابته. لكن هذه الوثائق، التي يشرف على دراستها فريق من الباحثين الفرنسيين برئاسة جان ريستا، لن تنشر علناً إلّا بعد موت أراغون، بناء على وصيته.

هل هذا يعني أننا مضطرون إلى الانتظار للعثور على المفاتيح الضائعة؟ ثمة باحثون عكفوا على دراسة نتاج أراغون، في ليل تلعثمه الطويل، وهم متعدّدو المقاييس ومتباينو الوسائل. وقد وردت أبحاثهم في سياق موسوعة بيبليوغرافية شاملة أصدرها في نيويورك الألماني ولفانغ بابيلاس. وهي على حدّ قوله، الجزء الأول من ثلاث موسوعات توثّق لكل ما كتب عن «مجنون الزا» بلغات العالم. العمل ضخم، واستفاد من معونات مادية تبرعت بها دول أوروبية، بينها فرنسا.

* * * *

في محاولتي الاقتراب من فكر أراغون، انطلقُ من محورين أساسيّين: قراءة النصّ والحوار المباشر.

الحقيقة أن «مجنون ألزا» لم يغلق بابه يوماً بوجهي، في شارع فارين،

بالقرب من قصر ماتينيون (مقرّ رئاسة الوزراء الفرنسية).

عندما اخترته «فرس المعركة» ضمن موضوع أطروحة دكتوراه دولة حول الرواية الفرنسية الملتزمة، في جامعة السوربون ـ باريس الرابعة ـ رحب بالمشروع، ووعدني بالمساعدة، لأن الموضوع «شائك ومعقّد» على حدّ قوله.

كان ذلك في مطلع العام ١٩٧٥. وقد ظلّ وفياً لعهده حتى العام ١٩٨٠. يوم ناقشت الأطروحة تحت قبة السوربون القديمة، كانت أغلى امنياتي حضور أراغون جلسة مرافعتي عن أدبه. غير أن المرض كان أقوى، وبقي «المجنون» مسمّراً فوق فراشه، على شفا الموت.

الحوار استمر نحو خمس سنوات. ودار في «بيت الزا» كما يسمّيه أراغون، الواقع في شارع فارين، كما في منتجعه الصيفي، في مدينة طولون المتوسّطية، وفي بعض مقاهي باريس التي يحبّها.

أراغون أجاب عن اسئلتي. كشف غوامض لعبته. كما أسدل ستاراً من التعمية حولها.

أهمية الحوارات تكمن في اللقاء المباشر، وتؤكد على أن ما يشغل ذهن أراغون هو ما يشغل أيضاً ذهن نقاده. وكأن اللغة واللغة الثانية تشتركان في مشروع نقديّ واحد وتراهنان على جدليتين: جدلية أراغون الانسان ـ الكاتب، السياسي ـ العقائدي، وجدلية القرن العشرين، المفتوح على لهب الصراعات الأدبية والأيديولوجية.

الطريق الأقصر إذاً إلى أراغون هو النصّ. لذلك واكبنا اصداراته في تسلسلها التاريخي منذ «نار الفرح» و«انيسيه أو البانوراما ـ رواية» (١٩٢٠) حتى ذرى «مسرح/ رواية» (١٩٧٤) وآخر مجموعاته الشعرية «وداعاً» (صدرت نهاية ١٩٨١ عن «كلوب ديدرو» وقدّم لها جان ريستا).

بعد ذلك انطلقنا في خطّ معكوس من ذرى «وداعاً»، و«مسرح رواية»، نزولاً حتى «نار الفرح» و«انيسيه أو البانوراما ـ رواية».

التقدم والارتداد كما يقول جان ـ بول سارتر في «مشكلات منهجية» (غاليمار ـ ١٩٧٣) يحاولان بلورة ثوابت أساسية في كتابة «الطفل الدائم الخوف» الذي شغل الناس وملأ... الدنيا.

فؤاد أبو منصور

● الراحل والمؤلف في منزل الراحل في تونس

الحوار الأول

ولادة لا شرعية

بين ١٨٩٧ و١٩٨١ مسافة زمنية في الفكر الأوروبي المعاصر اسمها لوي أراغون.

بين الولادة اللاشرعية في أحد أحياء العاصمة الفرنسية والانتظار الطويل الراهن في شقة شارع فارين ربيع سوريالي وولادة ثانية مع الروسية الزاتريوليه ثم حضور في الحزب الشيوعي الفرنسي وتجربة المقاومة ضد الهتلريين قبل إحراق الأصابع بلهب الستالينية وانكفاء على الجرح في ليل مليء بتهدجات القلق والجسد واللغة اللالغوية، كما في مسرح ـ رواية، آخر نص شعري ـ روائي كتبه في العام ١٩٧٤.

المسار الانساني النازف تقاطع مع مسار كتابة تقطف الثمار المحرمة من شجرة العصر ببعديه الغنائي والايديولوجي.

من ديوان «نار الفرح» ١٩٢٠ المسرف بنبرته الدادائية ـ السوريالية حتى مطولة «الغرف» ١٩٦٩ تنويعات غنائية وملحمية تقبض بأسنانها على الحدث السياسي والعاطفي، تطوعه وترفعه إلى مرتبة الأسطورة. ومن رواية «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» ١٩٢١ حتى «بيضاء أو النسيان» ١٩٦٧ و«هنري ماتيس ـ رواية» ١٩٧١ مزاوجة بين جمالية الكتابة الكلاسيكية واختبارية النص الجديد واهتداء بالبوصلة الايديولوجية التي استمر «مجنون الزا» في الرهان عليها حتى في

أوج العاصفة السوريالية.

أراغون مجنون عبقرية. ومجموعة مواهب متغايرة، متلاحمة، متنافرة. خصوصيته صدم القارىء نتيجة قدرة عجيبة على التلاعب بالصور والأخيلة والرؤى ودمج موضوعات قديمة (الحب، الولادة والموت) بوقائع سياسية راهنة واضفاء طابع اسطوري عليها.

[١]

[التمثّل والتخطّي]

منذ دخوله معترك الكتابة في مطلع العشرينات راهن «مجنون الزا» على معادلتي التمثل والتخطي. تمثل من جهة الإرث الأدبي والتاريخي في أوروبا، منطلقاً من تروبادور الحب البوهيمي ـ القرون الوسطى ـ مروراً بروائيي العالم الاشتراكي «وفلسفة الأنوار» ومنظري الفكر الغربي، ثم واكب السورياليين والواقعيين ومريدي «الكتابة الجديدة»، متجاوزاً اضافاتهم باتجاه محاور التجاذب في الحداثة الأوروبية بين تراجيدية الموت وبياض الفينيق الطالع من رحم الموت والعدم.

أصدر أراغون ٦٢ رواية و١٥ ديوان شعر و٣١ نصاً نقدياً وتاريخياً اضافة إلى مئات المقدمات والتوطئات والخطب والمحاضرات كتبها في خلال إشرافه طيلة ٤٠ عاماً على صحيفة «الآداب الفرنسية» عنده «الاهرامات من الورق» كما يقول المفكر الفرنسي روجيه غارودي تبقى عامضة الدلالة، مجزوءة ومحطمة إذا لم تفهم في إطار ديناميكي وجدلي. ليس ثمة عمل كامل في حد ذاته داخل العمارة الأراغونية التي تعلو في حركة تناقض ذاتها. ألم يردد في العام ١٩٢٤ «لتكن كل انطلاقة لفكري خطوة وليس خطأ...»

وحدة الكتابة عند «مجنون الزا» ذات طابع تفاوتي وديناميكي. والتناقض مبدأ الدينامية. المعادلة تنطبق على الشعر كما على النثر. و«انيسيه أو البانوراما ـ رواية» يناقض «نار الفرح» ويشق الطريق، مضموناً وبنى كتابة أمام «مغامرات تليماك» و«موجة أحلام» اللذين يوشحان لـ «قروي باريس» و«البشاشة الكبرى» و«ظالم ومظلوم» قبل أن تتوسع الدائرة على روايات «عالم الواقع» الخمس، بعد المنعطف السوريالي الحاد.

سحب و تعديل : علاء بريك هنيدي

على مستوى آخر ثمة أزمنة تتناقض وتتكامل جدلياً في حياة أراغون الانسان والكاتب: السوريالية ١٩٢٠- ١٩٣٠ والواقعية ١٩٣٢- ١٩٥٥ والحداثة الروائية ١٩٥٨- ١٩٦٧ والغنائية الكونية الجريحة ١٩٦٩- ١٩٧٥.

في سياق آخر، الشعر يتناقض مع النثر. وثمة نقاد يؤكدون على أن الرواية مشروع قصيدة، كما أن القصيدة رواية مكثفة. من هنا طغيان النبرة السرديةُ على كتابة أراغون المستحيلة.

«كم هو مخجل أن يبلغ المرء حده وأن يرضى بهذا الحد» يصرخ صاحب «قروي باريس» في «الشعراء» ١٩٦٠. من هنا حقيقة التخطي المستمر للذات والآخرين والبحث في أفق الالتزام السياسي عن شقوق تاريخية للتخلص من عبء اللون الواحد والخيار اليتيم.

قصة أراغون مع الماركسية دليل على ذلك. ففي العام ١٩٢٤ ناهض موسكو في كتيب هجائي بعنوان «موسكو المدللة»، بعد أن حاول الانتساب إلى الحزب الشيوعي الفرنسي سنة ١٩٢١، اثر ظهور كلارا زتيكن في مؤتمر مدينة تور. في هذه الفترة ردد مع «بابا السوريالين» اندريه بروتون «ان تغيير العالم كما قال ماركس وتغيير الحياة كما ردد ارتور رامبو: قضيتان ليستا سوى قضية واحدة من وجهة نظرنا.».

لجوء أراغون مثل السوريالين الآخرين (بول ايلوار، روبرت دسنوس، فيليب سوبو وبيار نافيل) إلى حزب موريس توريز الناشىء كان ناجماً عن الخوف من «الاحتواء البورجوازي».

من المعروف أن البورجوازية الأوروبية في مطلع العشرينات كانت تتبنى المعارضين لكي تحمي نفسها. وقد كان ارتماء السوريالين في أحضان الحزب الوحيد مازقياً، بحجة انهم بورجوازيون انسلخوا طبقياً لمحاربة النظام القائم. ثم كانت تجربة حرب الريف في المغرب عاملاً اضافياً في جعل السوريالية تلتزم طروحات ماركسية محددة.

غير أن وقوع «الفرنسيين الحمر» كما يصفهم المنشق بيار داكس في أخطاء البورجوازية المتعثرة عجل بانفجار حركة اندريه بروتون وباضفاء الطابع الراديكالي على اتباع موريس توريز، الأمر الذي أوقع «مجنون الزا» في «خمس سنوات من التردد والخطى الواهية».

«الماركسية قدر مجنون الزا» يقول التشكيلي الفوضوي سلفادور دالي. غير أن الخروج من «الايديولوجية الحمراء» كان حاراً مثل الدخول إليها. في العام ١٩٥٤، بعد المؤتمر العشرين لحزب جورج مارشيه، اكتشف أراغون «جرائم الستالينية»، ولمس عمق الهوة التي سجن نفسه فيها. فكانت صرخات الأسى المرير في «الرواية غير المكتملة» ١٩٥٦. فانعطف باتجاه الرواية التاريخية في «الأسبوع المقدس» ١٩٥٨ قبل التعامل بمأساوية مع شكل جديد من الكتابة في «مجنون الزا» ١٩٦٣ و«حكم بالاعدام» ١٩٦٥ و«بيضاء أو النسيان» ١٩٦٧ و«الغرف» ١٩٦٩ و«مسرح - رواية» ١٩٧٤، حيث يتبلور مفهوم اللارواية واللاشعر واللامسرح. كما في كتابة أراغون الأولى مع «نار الفرح» و«انيسيه». وكأن الدائرة تكتمل في العودة إلى البداية. وكأن أراغون العجوز يختزل تجربة انيسيه الشاب، بعد لعبة مريرة تبدلت في مساحتها وجوه وأقنعة. حتى أن الوجه الحقيقي التبست هويته على أراغون. عندما أراد انتزاعه، سلخ جلده الذي تراكمت فوقه بقع الشيخوخة والدهاء.

نلاحظ نسقاً ثابتاً من ثوابت أراغون وراء لعبة الوجه والقناع: انه السعي إلى دمغ كتابته بطابع الذاتية والاوركسترالية. هذا المفهوم يعود إلى ريتشارد فاغنر في سمفونيته «غروب الآلهة»، وقد قام أراغون بتسويقه أدبياً عندما أدخل في نسيج السرد صوته المدوّي إلى جانب أصوات أبطاله الروائيين أو الشعريين.

من هنا تعددية زوايا الرؤية في كتابته. الهدف معانقة دينامية الأحداث النفسية والعاطفية والسياسية في فترة تاريخية محددة، على الرغم من بعثرة تواريخ الروزنامة اليومية. أراغون يطمح إلى رصد صيرورة الرجال والنساء والتاريخ في مستقبلهم القريب والبعيد.

[٢]

[الزا الولادة الثانية]

هل الكتابة الأراغونية آلة لصنع المستقبل؟ مجنون الزا يخلط أوراق لعبته بمهارة دافعاً الناقد إلى القراءة بين السطور أو إلى العودة إلى المخططات الديالكتيكية التي لا تتحدد إلا في نصوص نظرية أو في مقدمات ترفض تقنية المعايير الجاهزة والبنى الجمالية-الايديولوجية المحددة.

أراغون كالزئبق يسخر من الذين يحاولون حشره في زاوية منهج أو قالب. لا يتردد أحياناً في التلويح بأظافره، كالقطط البرية، عندما يضطره النقاد إلى البوح بأشياء يرغب في ابقائها بينه وبين حقيقة حياته الوحيدة، حبيبته الزا تريوليه، الأديبة الروسية الأصل وصديقة مایاكوفسكي، شاعر الثورة البولشفية، التي التقاها في مقهى «لاكوبول» في مونتبارناس، في ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٢٨ ولم يفارقها إلا في ١٤ حزيران (يونيو) ١٩٧٠، عندما توفيت فجأة، في شارع فارين، بالقرب من قصر ماتينيون، مقر رئيس الوزراء الفرنسي.

الزا الولادة الثانية لأراغون. إنها الحدث الفريد الذي ينير الفعل والفكر والكلمة عند الشاعر. تعرف إليها في فترة القطيعة مع السوريالين، وفي خلال مرحلة عصيبة من القلق والتمزق، كادا يؤديان به إلى الانتحار، مما اضطره إلى إحراق روايته الضخمة «الدفاع عن اللانهاية» (١٥٠٠ صفحة) في فندق بيورتادو سول، في العاصمة الاسبانية. منذ هذا التاريخ وحتى وفاة الزا، بقي أراغون يعيش في هاجس حضورها الكثيف والمكثف، ويستلهم شعره وفلسفته من وجودها في حياته. فهو يخاطبها بهذه الكلمات في مطولته «مجنون الزا» (١٩٦٣):

ابتدأت حياتي فعلاً
يوم التقيت بك
فأغلقت بذراعيك
طريق جنوني الرهيب
أنا ولدت حقاً من شفتيك
وحياتي ابتدأت منك.

حضور الزا لا يختزل إلى علاقة عاطفية عادية بين رجل وامرأة. إنها تلعب مع أراغون دور بياتريس مع دانتي والفيرا مع لامارتين وجورج صاند مع فريدريك شوبان. وربما بعمق أكثر. لقد فتحت أمامه، وهو الآتي من حياة عائلية مفككة وفترة مراهقة قاسية قضاها في حرب اللورين، آفاق الحنان والتوازن النفسي والعاطفة المتوقدة وأثرت فلسفته في الحياة والناس. معها صرخ «المجنون» المرأة مستقبل الرجل. وردد بخيلاء جريح:

لقد وجدتني كحصاة نلتقطها عن الشاطىء
مسافر من دون بطاقة سفر، جالس على عتبة القطار

حيوان غابة تبهره السيارات بأنوار مصابيحها مثل النظرة الزائفة لانسان أحس ضياعه.

و: المسك ويبدأ كل شيء من جديد
ويستعيد كل شيء أبعاده
وبريقه وعنفوانه
ويستعيد كل شيء قيمته ومعناه.

«كل نساء حياتي براعم لك» يقول التروبادور العربي في «مجنون الزا»، وهو يجول في شوارع غرناطة تحت اسم قيس بن الأمير النجدي.

هذه البراعم نستشف حضورها في كل كتابات أراغون، قبل الزا وبعدها. في باكورة دواوينه الشعرية «نار الفرح» وهي قصائد دادائية تنضح بالدعابة السوداء والسخرية، الزا تلهم ماكس ارنست تريستان تزارا وبول أيلوار وتدعى «نار المستقبل».

في «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» و«قروي باريس» الزا تسمى «الحداثة الجميلة» وترتدي ثوب امرأة هي الحسناء ميرابيل، تجسد كل رغبات السوريالين المكبوتة تحت وطأة معايير البورجوازية الفرنسية.

في مسلسل «عالم الواقع» الذي يضم «أجراس بال» و«الأحياء الجميلة» و«مسافرو العربة» و«أورليان»، الحبيبة الزا لا تغيب عن حبكة العمل الروائي أو عن رسم الشخصيات وتناميها في نسيج الكتابة. انها حاضرة في ملامح الجيورجية كاترين سيمونيدزيه بطلة «أجراس بال» التي تكتشف حقيقتها بالتزام «معركة المرأة المسحوقة ضد الرجل المتسلط على كل شيء». والزا ظاهرة أيضاً في ملامح بيرينيس، بطلة رواية «أورليان» التي تعشق المطلق وتوصد باب قلبها بوجه أورليان لأنه ضالع في أحابيل السلطة السياسية التي تتراجع أمام الزحف النازي.

الزا بطلة أجمل شعر المجنون بها في «الزا» ١٩٥٩ و«الشعراء» ١٩٦٠ و«مجنون الزا» ١٩٦٣ و«لا أرى باريس من دون الزا» ١٩٦٤. كما أنها حضور ـ غياب مأساوي في قصيدة «الغرف» ١٩٦٩. وهي محور فترة «التجديد الروائي» في روايات الكتابة المحطمة. معها ضاقت المسافة بين السياسة والأدب. وبين الحب والايديولوجيا، خصوصاً وأنها عرفت كيف تعطي معنى لأروع التجارب الفكرية في أدب القرن العشرين. فالتزاوج بينها وبين أراغون هو بين قلبين

وروحين وخيالين وثقافتين يتكاملان ويتنافسان ويتحاسدان في إبداع ثائر وثورة مبدعة. من هنا هذا الأثر الروائي الضخم المسمى «النتاج الروائي المتزاوج» الذي صدر عن دار نشر البير لافون في باريس، ويضم ٤٥ رواية من الحجم الكبير، ٢٣ منها لالزا و٢٢ لاراغون. وهي مصممة على شكل «ثنائي روائي» كل رواية لأراغون لا تكتمل إلا برواية لالزا.. وهكذا حتى العدد ٤٥. الزا ذاكرة أراغون وخياله. والرواية كما القصيدة بوابة عبور إلى مجاهل شخصيتها. الكتابة عنها طريق معبد بالحرائق. وداخل اللهب حاول واضع «قروي باريس» القبض على حقائق الذات والمرأة والتاريخ.

وإذا كان الشعر أداة معرفية فان الشطحة الغنائية مفتاح الدخول إلى الرموز الشائكة. وأراغون غنائي في أشد لحظاته واقعية. وكتابته تنوء تحت عبء ميثولوجيا الطفولة والرغبة والجسد. وهي المكان الأكثر صفاء لمواجهة القلق والفجيعة ومعانقة الجذر الأسطوري للحب والزمن والموت. يقول:

كل الحجرات سترى ذات يوم
انساناً يسلخ فيها حياً.
يسقط على ركبتيه طالباً الرحمة
ويعاني عذاب الزمن الرهيب.

عمارة «مجنون الزا» الشاهقة، في وهج طلائها وشمول دلالاتها لا ترتفع فوق الفراغ. إنها تستعيد ثوابت الكتابة الفرنسية والأوروبية منذ رامبو ولوتريامون والفرد جاري وجاك فاشيه. كما إنها تستوعب اضافات ستندال وبلزاك وفلوبير.

وأراغون تأثر بجويس وروسيل وبيكيت، ووافق على طروحات الناقد الفرنسي الشاب فيليب سولرس عندما ركز على أن «الكتابة الجديدة تبحث عن وظيفتها التاريخية والشكلية وتراثها الذاتي، مندرجة في إطار المغامرة الثقافية الكبرى للعصر..»

[٣]

[التخوم المتحركة]

أراغون يهزأ من الذين يرسمون تخوماً جامدة بين الشعر والنثر. نصوصه التي تشكل جدلية لسعادة وبؤس الرجل والمرأة في القرن العشرين، تتوغل بعيداً

في أبجدية التغيير العاطفي والسياسي. في «مسرح - رواية» ١٩٧٤، آخر حجر في العمارة الشاهقة، دخول في ظلام النص والقدر والغموض. الشاعر يحط رحاله ويمسك سهمه ليصيب حقيقة ذاته. ثم يهتف: «بنوع من الرعشة المقدسة، قبلت الاعتراف بكل الجرائم التي جسدتها. رضخت للواقع. حياتي شارفت على النهاية ومن الضروري أن أدفع ثمن غيابي عن المسرح واطلاق فوضى جديدة تحتاج إليها عيناي المحطمتان..»

الطائر الكبير الذي تكلم عليه شارل بودلير في «ازهار الشر» (١٨٥٦) يشبه أراغون المفجوع بجراح عميقة تركت على جسده آثاراً لا تمحى. إنها ضريبة «عبور الصحراء» في عصر خصب باشلاء الايديولوجيات وترسانات الجثث والدم. «حياتي بيت من زجاج» يصرخ مجنون الزا، ويتابع: «سوف يكون جميلاً أن نموت عندما ينزل المساء الأخير، الموت الأخير.. أخيراً يا حبي أن نموت في المساء الأخير. أن نموت في بلاد ليس لها اسم ومن دون يقظة أو أحلام...»

الهتاف الأخير قبل أن يسقط الستار ولا يبقى إلاّ «طوفان»، من الأكاذيب يؤكد على أن أراغون، في جدلية التفاؤل والتشاؤم الخاصة به، يرغب في الوصول إلى وفاق مقدس ينهي «الاحتياطي» من المشاعر البسيكولوجية السلبية بين الدول والأفراد، كما بين الرجل والمرأة والحاضر والمستقبل. إنه يدعو إلى طي صفحة «الهولوكست» الجماعي بين الشعوب المتحاربة. في «مجنون الزا» نداء للحفاظ على حضارات الشعوب وثقافاتها من دون مسخها في عمليات استيعاب ناقصة أو مبتورة.

هل أراغون اندفع إلى الضوء بالسرعة التي اتجه فيها نحو النار، بينما تقضي البراعة التاريخية أن يكون ثمة تعاكس في الحركتين؟ يتساءل جورج سادول في كتابه عن أراغون (منشورات سيغرز) مشدداً على أن «مجنون الزا» كان ضحية الوهج الذي حاول إحاطة نفسه به، إذ لعب أوراقاً خطرة في مسيرة القرن ودوزن ايقاع الأحداث عند أشد المنعطفات انحداراً، كما هي الحال بعد الحرب العالمية الثانية وفضحه اسماء ومواقف وصفقات.

ثمة تحامل سياسي وأدبي لحق بأراغون وشاركت فيه أوساط رسمية في فرنسا وأوروبا. ونعرف كيف أن صحافة اليمين كالت له تهماً مختلفة، الأمر الذي دفع صحافة اليسار إلى الدفاع عنه بنوع من العصبية. النتيجة أن أراغون -

الانسان خرج مثقلاً بالجراح والأوسمة بينما أراغون ـ الكاتب لم يلاق سوى الاهمال والأحكام المبسطة.

اليوم تكتشف فرنسا نصوص أراغون من جديد. وإذا كانت المواقف السياسية مرهونة بانعطافات التاريخ ومآزقه، فإن الكتابة الجادة تطفو بثوابتها وحقائقها فوق سطح المستجدات المتواترة. النص الأراغوني ينتفض بصياغته المتوهجة ونبراته المميزة ويؤكد على حضوره في مواجهة يومية مع طليعيي الكتابة المعاصرة.

[٤]

[ايقاع جادّة كارنو]

● **حياة وفكر أراغون بقلم أراغون: هذا هو طموحي من سلسلة اللقاءات التي أريد أن أعقدها معك. يجب أن نبحر معاً في الزمان والمكان بحثاً عن مفاتيح «القارة الأراغونية». ليس ضرورياً الحفاظ على سياق الوقائع والأحداث في ايقاعية الروزنامة التاريخية. المهم هو القبض على الظلال الهاربة التي تكتنف كتابة مرصوصة كالكاتدرائيات الغوطية. هل انت استمرار لـ«الطفل الدائم الخوف» الذي أبصر النور في العام ١٨٩٧ وقضى سنوات لاشرعيته الأولى في ضباب منطقة بريتاني، ثم انتقل إلى نزل جادة كارنو التي تسميها في إحدى بواكيرك الشعرية جادة «كاتلباس» حيث يلعب طفل يحمل اسم أحد أجدادك من عائلة أماسيون، هو جان ـ باتيست؟**

أراغون: لا أعرف في الحقيقة إذا كنت وريثاً لذلك الطفل الذي يدعى جان ـ باتيست في قصائد «نار الفرح». إنه أنا على أي حال. اسمح لي في بداية جولة الاستنطاق هذه أن أصحح بعض المعلومات غير الدقيقة التي يتناقلها نقاد وباحثون في غياب أي نص مرجعي. لقد قضيت السنة الأولى من حياتي أو الأشهر الـ ١٣ الأولى عند مربية في منطقة بريتاني، لأنني كنت عبئاً على عائلتي انطلاقاً من لاشرعية ولادتي. وكان مفروضاً أن تسقط كل الدلائل التي تشير إلى أي علاقة محتملة بيني وبين العائلة التي تقوم بتربيتي. والدتي كانت تدّعي انها شقيقتي ولم تسترجعني من بيت مربيتي إلا عند الشهر الثالث عشر من عمري.

لم نذهب مباشرة إلى جادة كارنو كما تدعي في سؤالك. لقد سكنا فترة وجيزة في منزل قريب من هنا (شارع فارين).

قبل ذلك استقرت والدتي في شارع فانو، بعد استرجاعي من منطقة بريتاني، التجأت إلى شقة في حي فيلدر لخلط الأوراق وابعاد الشبهات عنها. هذه الأسماء والأمكنة تؤلف ديكوراً لقصائدي ورواياتي، وقد استنفدت مضمونها في سياق تقنيات الكتابة. تلاحظ أن ثمة ايقاعاً خاصاً ترتديه جادة كارنو في عالمي الشعري ـ الروائي. هنا أقامت والدتي نزلاً عائلياً كان يتردد إليه أجانب وأجنبيات وكان حولي جدة وخال وخالتان. في العام ١٩٠٤ بيع المنزل واستقرت العائلة في ١٢ شارع سان بيار في نويي. وسط حركة الحل والترحال، تطفو صورة الصغير «جانو» على سطح الأحداث. إنه طفل رواية «مسافرو العربة الملكية». ويظهر أيضاً في رواية أخرى من مسلسل «عالم الواقع». وهو نموذج لكيفية استعمال مادة الوقائع اليومية وتحويرها وفق بنى خيالية تصب في دائرة الإبداع الروائي.

● رددت مراراً أن تجربتك الفنية الأولى كانت مسرحية. كان عمرك أربع سنوات آنذاك. أريد أن تتكلم على مضمون هذه المغامرة الغريبة وعلى طفل صغير فرضت عليه والدته حضور مسرحية برسم الكبار الراشدين؟

أراغون: يجب أن اتكلم على عائلتي. جدتي كانت وحيدة إذ هجرها زوجها في رحلة إلى تركيا وانقطعت أخباره. هذا الزوج هو «مركاديه» بطل «مسافرو العربة الملكية». إنه النموذج بالمعنى الالسني للكلمة، أي ليس نسخة طبق الأصل أو بدلاً عن ضائع. بعد غيابه بقيت الجدة وثلاث بنات هن مارغريت، ماري ومادلين. الرابعة «مرتا» توفيت قبل ولادتي. وكان ثمة شاب يدعى ادمون، هجر البيت وأصبح فيما بعد كاتباً. مناخ هذه العلاقات المتنافرة والمتوترة يعيش بكليته في «مسافرو العربة الملكية». وقد توخيت تبديل الأسماء والأمكنة للحؤول دون وضع والدتي وأختها مباشرة على مسرح الرواية. ومن الواضح أن مشروع «مسافرو العربة الملكية» يدور حول انهزامية الآباء واستقالتهم من العمل الوطني لدواع انانية قاتلة، الأمر الذي يضع البلاد أمام المجهول السياسي والعسكري.

● تعود مراراً في كتاباتك إلى التباسات الولادة والطفولة. ثمة نماذج في «الفرنسية في النص» و«الرواية غير المكتملة» حيث تقول:

«لقد حملت منذ ولادتي خطيئة الحياة.

لقد اعطيتني حياتك عندما وهبتني الحياة». فهل نحن بحاجة إلى محلل نفسي

لتقصي ظلال التململ في حياتك وفكرك ولماذا بقيت هذه البصمات حية كالجرح حتى اليوم؟

أراغون: والدتي كانت ظريفة وغريبة ومحبوبة. حملت لغزاً في عينيها وحركاتها وعلمتني مبدأ الاستقلالية، خصوصاً عندما اخبرتها عن عزمي على ترك دراسة الطب لأصبح كاتباً. قالت لي: عليك أن تدرك يا بني أنك عندما تكتب للناس، فانك تصبح مرتبطاً بهم. لا أخفي الأثر الذي تركته فيّ تلك اللعبة الغريبة التي تقضي بظهور والدتي أمام الناس باسم شقيقتي. وأدركت ولادتي المخجلة بعد اعترافات «الأخت الكبيرة». يمكن العودة إلى قصة «الكذب الحقيقي» لرسم صورة عن الحياء والخجل والحب المفرط للذات والخوف من السخرية، الأمر الذي جعلني عنيفاً في أغلب الأحيان. أقول في «الرواية غير المكتملة»:

«قديكون فيك، نوع من الوحشية
قد تكون تخسى، وبشكل غامض، العودة إلى العبودية...»

إلى ذلك يجب أن نضيف ظروف عائلتي غير الارستقراطية، عكس الروايات المعروفة. كنا نأكل بشكل سيء وبصعوبة في البيت. وكنا نقتصد ما أمكن في كل يوم، لكي نذهب في الصيف إلى فندق من أدنى الدرجات قرب البحر أو في الجبل. وفي ضاحية نويي خالطت أبناء البورجوازية ولاحظت الفوارق الاجتماعية. وإذا كان لحضور المرأة بريق خاص في كتابتي، قبل الزا وبعدها، فهذا يعود إلى أجواء نزل كارنو الأولى: الغريبات شكلن عالم طفولتي. وقد جمعت عنهن صوراً وروايات حميمة، وتخيلت انني سيد قلوبهن. الأخيلة والرؤى تؤلف مادة رواياتي الأولى، خصوصاً في «أجراس بال» مع بطلته الجيورجية كاترين سيمونيدزيه التي شجعتني على قراءة تولستوي وغوركي ودستويفسكي.

على مستوى آخر، حفيف الأسرار وايقاع المعاناة الحميمة خيط دقيق يشد كتابتي إلى دوائر الظل والهمس والجوانية. نادراً ما يكشف أبطالي أوراق لعبتهم. يموتون حاملين اسرارهم معهم. وإذا دونوا شيئاً من سيرتهم وهويتهم الحقيقية، فلا يتجاوزون مرحلة المرايا المحطمة. هذا ينطبق على بيرنيس بطلة «أورليان» وعلى قصيدة «الغرف» كما على «بيضاء أو النسيان» و«مسرح ـ رواية». البياض سمة أراغون الأولى. إنه مفهوم سوّقته روائياً وشعرياً، وتلقف بعضاً من فتاته

أدباء ونقاد طليعيون. أؤكد أن ديوان «نار الفرح» العابث الذي كتبت قصائده بين ١٩١٨ و١٩١٩ أرسى مفهوم البياض في الكتابة الحديثة. هذا المفهوم ينطوي على محور «السر» الذي تكتب عنه لتزيده غموضاً وتعمية. في هذا الاطار وضعت كتاب «لم أتعلم الكتابة قط أو الصواعق» وفيه أروي قصة الكتابة التي تدون الأسرار.

إن الحكايات التي يرويها خيالي وبطريقة تتجاور فيها الحروف مع الزخارف والرسوم الأخرى. الكتابة وسيلة لتدوين اسرار الخيال واستنباط اسرار جديدة منه. قصيدة «نار الفرح» الأولى تؤشر إلى هذا المنحى الذي تبلور في سياق كتابتي التي غطت نحو نصف قرن في فرنسا خصب بالتحولات والانهيارات. عنوان القصيدة حياة جان ـ باتيست. تقول:

ظل يرقد وسط الشمس
شمس ذهبية.
جان ـ بارت.
في جادة كاتلباس..
قليل من الصبر
في هذا الوقت لم أكن قد ولدت بعد.
القطار ينطلق من جديد.
الوردة وردية. ونكهة حبر
آه يا طفولتي (...)
ظل يرقد وسط الشمس
شمس ذهبية.
إنها العين.

وتر هذا الشعر ينقر على الدعابة والخفة والعبث. ويجب أن نضعه في إطاره الزماني لكي نقبض على مدلولاته. لقد أخذ عليّ النقاد طابع المناسبات في شعري. ثمة شيء من ذلك ملازم لنسيجي الشعري الخاص. المؤكد أن هذه القصيدة كتبتها قبل الذهاب إلى الجبهة في العام ١٩١٩، وكنت متيقناً أنني لن أعود منها خصوصاً وانني من عائلة ابتلعت الحرب غالبية أفرادها. لذلك رضختُ لإرادة والدتي وقبلتُ الدخول إلى كلية الطب، على الرغم من مرارة الكأس وحراجة الموقف.

[٥]
[يا لها من نفس إلهية]

● نلاحظ وجود أطباء عديدين في رواياتك، كما أن ثمة نزوعاً إلى التشريح والتدقيق في الأفكار التي تصوغها، فالى أي حد أثر فيك عبورك الخاطف في كلية الطب الفرنسية؟

أراغون: قضيتُ خمس سنوات في كلية الطب، منها ثلاث سنوات بعد الحرب العالمية الأولى. وعن عمد قاطعت فحوص القسم الداخلي لكي اتجنب مهنة الطبيب. بعد التحاقي بالخدمة الاجبارية، تابعت دروسي كطبيب مساعد في فال دو غراس حيث تعرفت إلى اندريه بروتون وفيليب سوبو. ولا شك في أن دخولي إلى «المجتمع الطبي» الذي أكرهه كان بهدف إرضاء والدتي التي اعتبرت المهنة الليبرالية ضمانة أكيدة في دولة تعيش أتون الحرب وانهيار البنى والمؤسسات.

● ديوان «نار الفرح» (١٩٢٠) يشبه إلى حد بعيد «الرواية غير المكتملة» (١٩٥٦) من ناحية المضمون والتركيز على السيرة الذاتية. الفارق الوحيد يكمن في النبرة فقط: في العام ١٩٢٠ ثمة قبضة مشتعلة ولذة في المعرفة والكشف، أما في العام ١٩٥٦، فالحس الوجودي المأسوي يضفي على الرؤيا تلاوين قاتمة؟

أراغون: محور كتابة أراغون نرجسية عابثة. لذلك توقفت عند طفولتي وشبابي والالتزامات التي فرضها العصر عليّ. إننا نحمل قدراً شعرياً في داخلنا، ومن الصعب الوصول إلى المعرفة خارجاً عن معطياته. غير أن بين «نار الفرح» و«الرواية غير المكتملة» مسافة بيضاء من التعامل مع الناس والأحداث. الزمن يعني الزوال أما المعرفة فهي التاريخ. واعتقد أن اميل زولا هو الذي اطلق هذه العبارة. وكانت والدتي تقرأ في غرفتها نتاج زولا الضخم المسمى «روغون ـ ماكارت». لا أقول إنه الكتاب الأول الذي قرأته. غير أن مضمونه بقي حياً في ذاكرتي حتى العام ١٩٣٤، تاريخ اصدار أول رواية من مسلسل «عالم الواقع» الذي ينسج على منوال مجموعة زولا الملحمية، من حيث التأريخ لمشكلات عائلة كادحة وعودة الشخصيات ذاتها من كتاب إلى آخر داخل عالم روائي معقد.

قبل صياغة «عالم الواقع» كتبتُ قصتين تنزعان إلى نموذج اميل زولا، هما «يا لها من نفس إلهية» و«لي رونيه». في هذه الفترة كنت قد امتنعتُ عن إملاء مشاعري على خالتي وامي وبدأت الكتابة بنفسي. بعد ذلك عكفتُ على الكتابة

خفية. لا أبالغ إذا قلت إنني ألفت ٦٠ رواية بين السادسة من عمري والعاشرة. الروايات عبارة عن فصول ذات سطور قليلة، لكنها ترسم عالماً خيالياً متكاملاً، يتنازع أبطاله الفطريون البقاء. وقد تعلمت من مخططاتها الواهية حرفة الكتابة الروائية، هذه الحرفة التي لم أقبض على مفاتيحها بفاعلية، حتى في ذروة كتابة «الأسبوع المقدس» و«بيضاء أو النسيان». وهما روايتان يصنفهما النقد في خانة الروايات الطليعية في فرنسا

● تقول في إحدى مداخلاتك ان أقصوصة «يا لها من نفس إلهية» شقت أمامك طريق العمل الروائي المعقد. كيف حصل التفاعل ووفق أية معادلات واضحة أو غامضة؟

أراغون: قلتُ إن «يا لها من نفس إلهية» نص طفولي غارق في هواجس تتعلق بتمزقات طفولتي. غير أن اختمارها العفوي ظاهر بشكل تلقائي في مجموعة حكايات نشرتها في العام ١٩٢٣ بعنوان «المجون». ليس مصادفة أنني وضعت «يا لها من نفس إلهية» في الفصل الأول من المجموعة، رافضاً إجراء أية لمسة «رتوش» عليها، حتى من ناحية التراكيب اللغوية. في نهايتها وضعت تاريخ التأليف لكي لا يلتبس مضمونها على القراء. لكن النقاد لم يأخذوا هذه الاشارة بعين الاعتبار وظنوا أنها صرعة دادائية في خط الفوضوي تريستان تزارا. وفي العام ١٩٣٠ قمت مع الزا برحلة إلى الاتحاد السوفياتي لزيارة شقيقة زوجتي ليلي بريك زوجة الشاعر مایاكوفسكي بعد انتحاره بأسبوع واحد. بعد عودتنا في مطلع العام ١٩٣١ قرأت في مجلة المانية ترجمة لـ «يا لها من نفس إلهية»، قامت بها حسناء من بون أعرفها جيداً، وهي ابنة الروائي كارل سترنهايم. في مقدمة النصّ قالت الفتاة الألمانية أن الأقصوصة تحوير لحكاية رحلتي إلى الاتحاد السوفياتي. في الواقع عندما كتبت «يا لها من نفس إلهية» كنت في السادسة من عمري وكان متاعي الروائي هشاً، ولم أكن أعرف من الأدب الروسي سوى «الجنرال دوراكين». لذلك دارت وقائع القصة فوق مسرح قريب من موسكو.

● أدرجت أقصوصة «يا لها من نفس إلهية» في مجموعة «المجون» بهدف سافر يستلهم بعض معطيات الدادائية الراديكالية أم أردت اللعب بأعصاب الناس وتحطيم اللغة الفرنسية التي كانت قد صقلتها في هذه المرحلة روايات جادة مثل «سيمون العاطفي» لجيرودو و«السمفونية الرعوية» لاندريه جيد و«المقبرة البحرية» لفاليري و«أوليس» لجويس و«شيطان الجسد» لرادیغیه ؟

أراغون: مجموعة «المجنون» تأتي بعد البيان الدادائي الأول واطلاق الكتابة الآلية كردة فعل على أصولية الكتابة الكلاسيكية مع بروست ورومان رولان وكوليت وهنري باتاي. ولأن نصوصها تعود إلى فترة الطفولة، ظهرت كنموذج على توجه الكتابة الحديثة بعد منعطف الحرب العالمية الأولى التي فضحت هشاشة المعايير التقليدية. من جهة ثانية، أدرجت روايات الطفولة في مجموعة واحدة بهدف تتبع مراحل كتابتي منذ الهلوسات الأولى. عـودة دقيقة إليها تؤكد على حسي اللغوي الرهيف. ثمة نزوع فطري عندي إلى الألسنية قبل معرفتي بالعالم السويسري فرديناند دوسوسير. اللغة تجتذبني بعفويتها كما بتعقيداتها الكيميائية. لغة الطفل كما لغات الشعراء والموهوبين. ولا شك في أن اللغة البيضاء التي لا تنوء بأثقال الثقافات المتداولة تجتذبني قبل غيرها. وغالباً ما أضع في متناول ابطالي لغات بيضاء تشبه حشرجة المحتضر أو غرغرة الجريح أو ايماءات العشاق على رصيف الوجد الملحاح...

[٦]

[مؤامرة الصمت]

● **هل اكتشفت منذ طفولتك أنك موهوب للكتابة، ولماذا ابتدأت بالنثر ثم انعطفت باتجاه الشعر خلافاً لكتاب آخرين بدأوا شعراء وانتهوا ناثرين؟**

أراغون: في ذهني يختلط الشعر بالنثر. لا أعرف لماذا كان دخولي إلى الكتابة من بوابة القصة الصغيرة. كنت أكتب لأدون اسراري. اعتقد أن الحدود غائمة بين النوعين الأدبيين، وطرقُ باب الشعر أو النثر مرتبط بانتقالي من مدرسة إلى مدرسة. عندما أصبحت في الصف السادس، أي بعد الشهادة الأولى، كان عمري ١١ عاماً. وانتقلتُ من صف الآنسة بوشيه في شارع دوفيز إلى مدرسة سان ـ بيار في نويي، في المقلب الآخر من الشارع. وتعرفت إلى رفيق يتحدر من عائلة جان ـ دارك يدعى غي رونودو ـ دارك. وقد كان صديقي وجمهور أشعاري، خصوصاً وأنه كان يصغي إلي باهتمام ولم يكن ثمة خلاف بيننا سوى أنه ينتمي إلى المناخ البورجوازي بينما كنت أنا من عائلة فقيرة مع ما يستتبع ذلك من أفكار وأحاسيس متغايرة. مع غي كنت أكتب أشعاراً على الجدران تسخر من رجال الحكم ومن رئيسهم فاليار. المهم في هذه المرحلة من تكويني العاطفي، انني كنت نهماً إلى القراءة، الأمر الذي دفعني إلى قراءة برنامج صف البكالوريا

وأنا بعد في المرحلة المتوسطة. أذكر أنني قرأت بشغف المؤرخين باللغة اللاتينية مثل سالوت وتاسيت. أما باللغة الفرنسية فكان ديكنز سلكاً ممغنطاً بالنسبة إليّ. وقد استمر حضوره في حركة دادا. ونلاحظ ظلالاً منه في «الأسبوع المقدس» وفي القصيدة الدادائية التي أثارت لغطاً كبيراً وهي بعنوان «انتحار»، كما في مطولة «الستائر» التي تعيد تململ بطل ديكنز المريض المدعو دومباي، الذي يقف أمام البحر ويكرر عبارات بشكل هيستيري حتى تفقد معناها.

● من المعروف أن موريس باررِيس باعث الفوضوية والممجد لمذهب «الأنا» قد أثر في تطورك الفكري بشكل حاسم، وقد اعترفت بذلك في ملاحظاتك ونصوصك النقدية؟

أراغون: الفضل يعود إلى استاذي في مدرسة سان ـ بيار في نويي الذي أهداني في سن الثانية عشرة منتخبات الأب بريموند «خمسة وعشرون عاماً من الأدب». ومن خلالها تعرفت إلى موريس باررِيس الذي عقدت معه مقابلة صحفية نشرتها في «باري ـ جورنال» العام ١٩٢١.

قراءة الكتاب كانت إشراقة شمس قوية. لا أبالغ إذا قلت إنها حددت مسار حياتي. لا أنسى مقاطع رائعة من «الهضبة الملهمة» و«المقتلعون من جذورهم». عند موت باررِيس كتبت موضوعاً في «أخبار من الشرق الأقصى». ولم أكن قادراً على تلبية طلب السيد شرايبر للمجلة المذكورة لولا إعجابي بمؤلفاته التي توصلت إلى شرائها بعد عثوري على عمل مرحلي في مسرح الشانزيليزيه، عند السيد هيبرتو. لأن وظيفتي كانت لا تستنفد سوى ساعتين من اليوم، أخذت أوجه الشتائم إلى أهداف الدادائيين مثل شارل موراس وجان كوكتو، عبر صحيفة أسستها وتسمى باري ـ جورنال اجتذبت تواقيع اندريه جيد وفرنسيس بيكابيا وكوليت وغالبية الحركيين السوريداليين.

● هل نعود معاً إلى الحرب التي أردت أن تخنق ذكراها في رواية «انيسيه أو البانوراما ـ رواية»، هذا النص الذي ما يزال حتى اليوم يحتفظ ببريق فني خاص، على الرغم من تعدد الموضات الروائية التي استجدت بعده؟

أراغون: أردنا أن نحرك مؤامرة الصمت حول الحرب لكي لا نكون شركاء في الهولوكست الذي دفع «القارة العجوز» نحو المجهول والدم. صرخة تريستان تزارا كانت تهدف طي صفحة الانهيارات وبناء مجتمع العدالة والوفاق. الحرب

قدر جيلي. إننا أبناؤها في محبرة الدم الكبيرة غمس الدادائيون والسوريواليون ريشاتهم العابثة. وقد عدت إلى آثار النكسة الأخلاقية التي عاناها جيلي بعد الرجوع من الجبهة في رواية «أورليان» الشفافة والمكثفة في ان.

الدخول إلى تفاصيل تطوري العاطفي والفكري على هامش الدادائية والسوريالية أسهبت فيه داخل قصة أدرجتها في النتاج الروائي المتزاوج بعنوان «الكذب الحقيقي». هنا الجأ إلى الخيال لبناء عالم أكثر من واقعي. الخيال يعطي صفة احتمالية للأشياء في مسارها المتعرج وزمنيتها السريعة العطب. الرواية ليست سوى أكذوبة تخلق اللاواقع عبر اللغة والابداع اللغوي. قدرة الكتابة في أن تقول أوهاماً أصدق من الحقيقة.

* * *

●الزمن مسلة ناتئة فوق مدى الكتابة

«أنيسيه أو البانوراما - رواية»: (١٩٢٠) المرأة هي الحداثة

رافق أراغون ولادة المدرسة السوريالية، واسهم في ارساء أسسها وتوجهاتها مع اندريه بروتون، وعبر روايتيه: «انيسيه أو البانوراما، رواية»(١٩٢٠) و«فلاح باريس» (١٩٢٦) ومجموعة دواوين شعرية منها «المجون» و«الحركة الدؤوب» و«البشاشة الكبرى».

لكن «سوريالية» أراغون ليست الأصولية السوريالية التي انتهت مع بيان بروتون الثاني عام ١٩٢٩، أي الإطار المنهجي لمجموعة من الشعراء المهووسين بابتكار «المعاني العميقة» مثل روبرت دسنوس وبول ايلوار وفيليب سوبو. المنحى السوريالي في الكتابة لازم كل روايات أراغون، خصوصاً تلك المسرفة بواقعيتها الاشتراكية وسيطرة الأيديولوجيا الماركسية عليها.

في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، كان عليه أن يختار معلماً يتتلمذ على يديه: الله أو الشيطان، موريس باررريس، الكاتب الذي مجد الإرادة وعبادة الذات والشعور الوطني، أو اندريه جيد، كاتب الانكفاء والنبرة التشاؤمية. أراغون اختار باررريس. أحب فيه الغنائية الفردية وأرستقراطية الرؤيا الى الوجود والنزعة الى النرجسية.

عند نهاية دراسته الثانوية، دخل إلى كلية الطب في باريس، حيث درس سنتين. وتعرف هناك إلى اندريه بروتون، «بابا» السورياليين. في هذا الوقت

ارتدى البزة العسكرية، وتجند مع المتطوعين للقتال في هضبات فرنسا الشرقية. بعد عودته من الحرب، تغيرت مفاهيمه للأشياء. فتجربة الدم والنار اطلعته على واقع أقسى من كلمات باريس وصيحاته الغنائية.

عكف اراغون عندئذ على قراءة الشاعر ارثور رامبو. وتملّى البعد الرؤيوي في قصيدته الشهيرة «السفينة الثملى». وحاول كتابة قصائد «نار الفرح» (١٩٢٠) في خطها. ثم تأثر بمنهج بيار ريفردي، مطلق المدرسة التكعيبية في الشعر، قبل أن يؤسس مع اندريه بزوتون مجلة «الآداب» وينشر «رسائل الحرب» لصديقه جاك فاشيه، كاتب الدعابة السوداء. بعد ذلك، أثرى كتابته بانفتاحه على اكتشافات سيغموند فرويد خصوصاً في ما يتعلق باللاوعي عند الانسان والنزوات المتسلطة وتيار اللاشعور والعقل الباطن وملامح الأسطورة الشخصية وكيفية ظهورها عبر رموز واستعارات ملحة.

المؤثر الأكبر، في هذه الفترة، هو تريستان تزارا، مؤسس حركة «دادا» في زوريخ عام ١٩١٨. «دادا» تيار شعري رديكالي، دعا إلى تنظيف العالم من أدران حضارة أفرزت حرباً مدمرة، عام ١٩١٤. ونظم اتباعها قصائد متفلتة من قواعد العروض والجمالية الكلاسيكية. وحرضوا على الثورة. أراغون تأثر بهذا المنهج الشعري، ثم تجاوزه، ليلتزم بأصول المدرسة السوريالية، برفقة مؤسسها الأول اندريه بروتون. فكتب أجمل نتاج السورياليين، مثل روايتي: «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» (١٩٢٠) و«فلاح باريس» (١٩٢٦)، وقصائد محملة غموضاً وايحائية: «مغامرات تيليماك» (١٩٢٢)، «المجون» و«موجة أحلام» (١٩٢٤)، «الحركة الدؤوب» (١٩٢٦)، «البشاشة الكبرى» (١٩٢٩)، «مضطهد ومضطهد» (١٩٣١).

هذه المجموعات تتميز بعصبية الأسلوب وديناميكتيكية التجريد الذي يمزج الواقع بالخيال والفرد بالكون و«الأنا» بـ «النحن» في طراوة الحلم وملامسة «القلق الكوني» الذي هو في الواقع، قلق سياسي ـ قومي وقلق إبداع.

[١]

[المزاوجة المثيرة]

إذا كانت المرحلة السوريالية خصبة في تزاوجها المثير بين اصدارات الشعر والنثر، فإنها قبل أي شيء فترة تمرس بالكتابة الاوركسترالية، كما سوف تتبلور

في سياق النتاج الكامل.

أراغون يدوزن خطواته على إيقاع رفاقه السورياليين. في هذا الاطار، يكتب «نار الفرح» و«المجون» و«البشاشة الكبرى». غير أنه ينفصل عنهم باتجاه الرواية السوريالية، مركزاً على جدليتي الواقع والخيال والوصف والشطحة الغنائية.

لا شك في أن هذه الفترة أساسية في كتابة «مجنون الزا». وهي من الخصوبة بحيث أننا نشهد صورها ونبراتها في مجمل الكتابة، خصوصاً، في فترة التجديد، بعد منعطف ١٩٥٦ الجذري.

أراغون سوريالياً يضرب ريشته في جسد المدنية، كما في أحشاء اللذة واللاوعي. يعالج موضوعاً ثم يتركه، باتجاه موضوعات أخرى، في حركة لولبية، تخفي تحت قناعها تململاً وجودياً.

«الربيع السوريالي» يفتتحه الشاعر بنصّ «انيسيه أو البانوراما ـ رواية». في كتابة واحدة، يترافق الشعر والنثر، وتمتزج الأحلام بالهلوسة. فالشاب انيسيه يثور على خيارات الذهنية الفرنسية، ويدمر قيمها ومعطياتها. ولا يتردّد في إحراق لوحات فنية سرقها من المتاحف، على قبة «قوس النصر» الذي يجسّد الوطنية والجمالية الكلاسيكية.

وإذا بدأ «الربيع» بنصّ روائي، فقد اختتمه أيضاً بنصّ روائي، متلمّساً طريقاً نحو جمالية جديدة. في المسافة بين «انيسيه» و«قروي باريس»، تراصفت قصائد رافضة، تدمر أكثر مما تبني، وتبشّر بالطفولة على انقاض العقل العاجز...

اللافت أن أراغون لا يذهب حتى النهاية في رضوخه للأصولية السوريالية. بينما اعتقد اندريه بروتون ان الرواية فنّ يلجأ إليه صغار الكتاب وانتقد فيها عبث الوصف من ناحية، ومزاعم الدراسة النفسية من ناحية أخرى، فقد سبح أراغون عكس التيار، وتحدّى رفاقه، منطلقاً من ثوابت فكرية ـ جمالية طبعت رؤاه وكتابته..

تطرح إذاً تسمية «الرواية السوريالية» مفارقة منهجية على مستوى جمالية الكتابة التي سعى اندريه بروتون بصفته «بابا السورياليّين» إلى بلورتها، على

الرغم من التجاذبات التي عصفت بأعضاء فريقه بين العامين ١٩٢٤ و١٩٢٩، أي تاريخ إصدار البيان السوريالي الأول والبيان السوريالي الثاني.

المفارقة تتعلّق برفض السورياليين ـ خصوصاً اندريه بروتون ـ للرواية لأنها نوع أدبي يلجأ إليه صغار الكتاب. لكن أراغون الذي بدا قناصاً وسط الحركيّين السورياليين، رفع راية التحدّي منذ العام ١٩٢٠، ونشر «انيسيه أو البانوراما ـ رواية»، مشدّداً على كلمة «رواية» بهدف التوكيد على سباحته عكس التيارين الدادائي والسوريالي.

[٢]
[«القناص الروائي»]

السلك الفنيّ ـ الجمالي متواصل الحلقات بين الدادائية والسوريالية. والتياران حصيلة رفض جذريّ لـ «هرطقة تجار الحروب».

المؤكد أن النصّ الشعري هو خط الدفاع الأول عن ايديولوجية «الشعراء المراهقين». وإذا كانت الدادائية قد انتهت، رسمياً على الأقل، في ٦ تموز ١٩٢٣ مع الصفعة الشهيرة التي كالها بول ايلوار (١٨٩٥ ـ ١٩٥٢) لتريستان تزارا (١٨٩٦ ـ ١٩٦٣)، في قاعة «مسرح ميشال» في باريس، وقد انتهى المتخاصمان في مفوضية الشرطة برفقة بروتون، فان القطيعة السوريالية معها لم تكن إلاّ «إجراء ظاهرياً».

سمة دادائية ـ سوريالية مشتركة قبل الكتابة الآلية وبعدها: «فيتو» شديد اللهجة على الفنّ الروائي. هنا يشترك تزارا مع فيليب سوبو وبيكابيا ودسنوس وايلوار وارتو في اعتبار كتابة الرواية سقوطاً في شرك الثقافة التي يعملون على تقويضها.

لوي أراغون كان وحده «محامياً» للشيطان. وقد خاض نقاشات حادة مع اندريه بروتون اثناء طوافهما الليلي على تلّة البوت شومون وحول برج سان جاك، بهدف «رفع الحظر» عن الرواية التي يعتبرها «ساحة تجريب لفرضيات الكتابة». وعدم حصر «سورياليته» في شعر يتسم بعنف لفظي ودعابة مليئة رؤى وغرابة.

«الربيع السوريالي» يشمل عملين روائيين بارزين: «انيسيه أو البانوراما ـ

رواية» (١٩٢٠) و«قروي باريس» (١٩٢٦).

«انيسيه» صدرت في العام ١٩٢٠، متزامنة مع انطلاقة السوريالية. وهي مجموعة اعترافات يدلي بها شاب يدعى انيسيه، بعد يقظته على مأساة الحرب العالمية الأولى. فيثور ويدمر، متهماً جيل الكبار بانزلاقه إلى لعبة «الدم والجثث»، من دون أية مقاومة.

البطل انيسيه لا يلقي سلاحه أمام «تجار الحروب». فيصوغ منهجاً فكرياً يؤكد من خلاله على خصوصيات ذاته، بعيداً عن الإرث المتداول، الفارغ من أي مضمون انساني.

انيسيه يشبه مؤلفه، ويشترك معه في مواصفات فكرية وجسدية. إنه مثلاً حريص على فرز الحقيقة من الباطل في إرث الشاعر أرتور رامبو، ومن توتره وكونيّته، يطرح اسئلة، خصوصاً في فصول الرواية الأولى، التي انجزها أراغون في العام ١٩١٨. بينما انتظرت الفصول الـ ١٣ الأخرى العام ١٩٢٠، لتظهر في شكلها النهائي، اثر تسريحه من الخدمة العسكرية.

حبكة «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» تقوم على المونولوغ، خلية أساسية في النسيج الروائي. وتدور حول التطوّر النفسي ـ الفكري لأنيسيه، وحول المراحل التي مرّت بها كتابته. ونتأكد من أن أرتور رامبو هو المحطة الروحية الأولى له، ومن خلالها سعى إلى بلورة أسلوبه الخاص في تقويم الفكر والحياة.

إن التمرّس بالكتابة يتساوى مع التمرّس بالحياة. كما إن التأثير في المجتمع يتمّ عبر «الكلمة الثورية». هذه المعادلة تنقض الإطار التقليدي للرواية، كما بلورته محاولات بلزاك وستندال وبروست. أراغون في «انيسيه» يبدع «الرواية ـ النقيض»، ويتوسّل شكلاً جديداً، مراهناً على تعددية الأسماء لتطوير المادّة الروائية وتقميشها بمعطيات إخباريه.

في «الرواية النقيض» ثمة مجموعة أشخاص يقدمون هدايا رمزية لامرأة الجمال المعاصر التي تدعى «ميرابيل»، هم: اوم (الفرد جاري) بول (شارلي شابلن)، آنج ميراكل (جان كوكتو)، شيبر (ماكس جاكوب)، بلو (بيكاسو) انيسيه، اي أراغون، باتيست أجاميه، واندريه بروتون.

الأسماء تشير إلى أعضاء «الفريق السوريالي» الذين شاركوا أراغون

وبريتون في مغامرة الحداثة. ويمثلون الشعر والتشكيل والفكر والسينما، كما أنهم يشكلون تنظيماً سرّياً مهمّته «عبادة الجمال المعاصر» الذي تجسده ميرابيل. من أجلها ينتزعون هدايا تعبّر عن شخصيتهم وتمكّنهم من الدخول إلى «مملكة الحداثة».

[٣]
[كرنفال الهدايا]

الهدية الأولى لميرابيل يقدّمها أوم (الفرد جاري). إنها عبارة عن وحدة قياسية سرقها من أقبية مدرسة الفنون والمهن في باريس، بهدف إفراغ العاصمة من كل معيار موضوعي للقياس.

«آلهة الجمال» ميرابيل تعتبر الفرد جاري طليعيّاً في فنه. إنه يسهم في تدمير المقاييس التقليدية، الأمر الذي يزرع غموضاً خلاّقاً في العالم الجديد.

بول (شارلي شابلن) يهب ميرابيل ليمونة سرقها عن عربة بائعة متجولة بعد مغامرة سندبادية.

الهبة تافهة. غير أنها تكتسب مدلولها الخاص، خصوصاً وأنها صادرة عن رجل جائع يعيش على هامش المجتمع. ميرابيل ترى فيه «رائداً» للحداثة المبنية على الشك وسلب «القيم» البورجوازية.

آنج ميراكل ـ جان كوكتو ـ ينحني أمام ميرابيل، ويقدّم لها كرة زجاجية عثر عليها في إحدى حدائق باريس. «آلهة الجمال» تمتدح آنج وترى فيه داعية يغربل الواقع ويضفي عليه نبرة جديدة لم تعهدها المعالجات التقليدية.

شيبر ـ ماكس جاكوب ـ يلثم يد ميرابيل ويهديها صورة صفراء ممزّقة غنمها بعد مقتل صاحبها. «آلهة الجمال الحديث» تشيد بجرأته على اختراق القوانين واكتشافه معطيات جمالية في الأشياء الأكثر تفاهة.

بلو ـ بابلو بيكاسو ـ يضع أمام ميرابيل إشارة ضوئية سرقها من محطة القطارات، ممّا اسفر عن صدام مروّع بين قطارين متعاكسين. ميرابيل تعتبره أحد هواة الحداثة، لأنه يسهم في الصدام بين الجديد والتقليد، ويرفد الفن الجديد بدم الغرابة.

الهدية الأخيرة في الاستعراض يقدّمها باتيست أجاميه أي اندريه بروتون. إنها عبارة عن خرقة من الحرير، تتوهج وكأنها اقتطعت لتوّها من لحم حيّ.

الفنّ ألم واغتصاب. في الرواية يختار بروتون أراغون لكي يصفي غونزاليس، زوج الجميلة ميرابيل. قبل القيام بمهمته، يزور ميرابيل ويقف على آخر رغباتها. فتطلب منه الوصول إلى قمة «قوس النصر» وإضرام النار في لوحات سرقها من المتاحف.

فوق المكان الذي يرمز إلى الجندي المجهول والوطنية، يغتال انيسيه الجمالية المتوارثة. وينطلق لتصفية منافسه «غونزاليس». غير أن زوج ميرابيل يقتل نفسه مصادفة. وتقع التهمة على انيسيه، فيُعتقل من أجل تهمة لم يرتكبها.

«إنها ليست محاكمة عدل الناس، إنما عدل الحياة». «انيسيه أو البانوراما» تنتهي بهذه العبارة التي تختزل فلسفة أراغون الرافض لعصره ورموزه الفكرية.

من الواضح أن المحور الشكلي هو الرمز. ميرابيل رمز المرأة التي بواسطتها يتم الدخول إلى المعرفة الجديدة. إن جمالها وحدسها كفيلان بإذكاء ثورتها على قشور الحضارة الراهنة. الثورة تتوسّل ثلاث قنوات:

١ ـ الاغتصاب: الفنّ يغتصب الواقع ويهتك حجبه. كما أنه يبدّد غموضه على مستويين: خلقي وجمالي.

٢ ـ الخيال: الفنّ يطلق الواقع من عقال المعطيات المباشرة وينزع عنه جاذبيّات علقت به من ثقافات سلفية. المرأة تلعب في هذا المشروع دور الملهمة.

٣ ـ الغموض: الرواية تحاول تلمّيس الواقع في دينامية متغيراته. إنها تتجاوز الكتابة السابقة وتهجس بطاقات ايحائية تنطوي عليها الكائنات والموجودات.

[٤]
[البنية السينمائية]

أراغون يرسي منذ «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» علاقة جدلية بين الواقع والخيال، الأنا والكون، والمرأة والأسطورة.

الكتابة السوريالية تبدو محاولة لمعانقة «العالم الجديد» فوق أرض

التجريب. الحبّ مفتاح اساسي في هذه المعرفة.

هذا المفهوم يشكّل أساس الفنّ الأراغوني، منذ «الربيع السوريالي» حتى «مسرح / رواية» مروراً بكل قصائد «الزا» وروايات «عالم الواقع».

«المغامرة» يسوقها أراغون عبر الرموز والتوريات في خطّ أبحاث بودلير وأولينير ولوتريامون في «أناشيد مالدورور». فيتخطى المعادلة التقليدية القائمة على ثنائية الخير والشر.

نصّ «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» يرسي لحمة بين نقيضين عبر اسقاط المنطق السردي الذي توسلته روايات زولا ورومان رولان وهنري باربوس.

دراميّة «انيسيه» تنطلق من أسلوب الروايات البوليسية وكتب الرومنطيقية الانكليزية السوداء. الأشخاص يكتسبون حركة وديناميكية. والنص يتطوّر تبعاً لايقاع لاهث، مما يحوّل الرواية إلى فيلم سينمائي تدور وقائعه على شاشة الكتابة النثرية ـ الشعرية.

البنية السينمائية ظاهرة عبر الحركة والمشاهد والصور والممثلين. نحن أمام سيناريو مجزأ إلى مشاهد. والمشهد بدوره يتوزّع لوحات تتوسطها هدايا ميرابيل. بين المشهد والمشهد فاصل من الصمت أو البياض، يتم من خلاله الانتقال إلى مفاجأة جديدة.

نلاحظ أيضاً نزعة «سينمائية» إلى تأطير الوجوه والحركات، ولجوءاً إلى تقنية «الفلاش ـ باك». وكأن الروائي مخرج يتقن لعبة اصطياد الحركات والتفاصيل. كما أن ثمة تسريعاً لوتيرة الزمن الروائي ـ السينمائي، للتوكيد على الحداثة، في ديناميّتها المتجدّدة.

«انيسيه» أيضاً لوحة تشكيلية، ولوحة كولاج، أدرج فيها أراغون قصاصات صحف وصور، بهدف التركيز على بُعد إخباري ـ توثيقي. إنها سمة من سمات كتابة أراغون، ونزعته إلى «اللقطة الصحفية»، التي تأسر انجاز الواقع. من المعروف أن صياغة «انيسيه» تزامنت مع اختراعات العصر (السينما ـ الطائرة ـ الكهرباء) وشهدت ولادة أساليب فنيّة جديدة (بيكاسو ـ التكعيبية).

وقد توفي حتى بسبب الاضطرابات الاقتصادية. يقول أوغلو، في مرحلة
يقيم أو قيامه: "تصعيد يؤثر إلى صدمة ثقافي باريس" (١٩٢٦). الطلق
مويت: حق ستراوسما خصوصاً في باريس. موقف السلام السوري الجديد. وازدهاسهم
الصالح.

القسم الثاني

شعر الهوّة الكونية

● لنبدأ بـ«أنيسيه أو البانوراما ـ رواية». لماذا لعبة الوجوه والأقنعة في المسافة السردية، ولماذا استلهام قصص فولتير والرواية البوليسية، وهل هي رواية أم لا رواية؟

أراغون: كتبت «انيسيه» لأظهر استقلاليتي بالنسبة إلى السورياليين الأصوليين الذين شجبوا «الفن الروائي» واعتبروه من رواسب «الذهنية البورجوازية». «انيسيه» نص فوضوي يرفض الجمالية الروائية الكلاسيكية. إنه نموذج تصحيحي لمسار الرواية في فرنسا التي أسرفت في الجمود والتحجر. لذلك بنيت الرواية حسب منطق آخر يدور حول المفهوم الجمالي للوجود والعالم. سيكولوجية الأشخاص مثل نظراتهم الأخلاقية، لا تقوم على تناقض ينكرونه بين الخير والشر، إنما تتمحور حول التصادم بين عقلية التجار الذين يستحوذون على الجمال العصري بفضل قدراتهم المادية وعقلية الشعراء الطاهرة التي تندفع في أثر الجمال المجاني المجرد من موبقات العرض والطلب. هنا الطابع السوريالي للرواية اللا ـ روائية في مفهوم اندريه جيد وروجيه مارتان دوغار. وإذا لمسنا طابعاً فولتيرياً أو محاكاة أدبية للايحائية السينمائية، فهذا يعود إلى أمزجة أبطالها ونوازعهم الفنية. شارلي شابلن يعرض بضاعة سينمائية، بينما بابلو بيكاسو يلتزم الجمالية التشكيلية. ثمة أيضاً تقليد للمسلسلات البوليسية

وللرواية التقليدية عبر التلاعب اللفظي عند كوكتو والقلق الشعري لماكس جاكوب. «انيسيه» تخرج على نمطية الكلاسيكية للفن الروائي. إنها «كولاج» روائي. تعصب هالة ايحائية حول شخصياتها. هذا ما يتوافق مع نسبية السورياليين وتركيزهم على أن العالم الحقيقي لكل انسان هو ما يبنيه لنفسه وليس ما تفرضه عليه الاحتمالات المجردة للعلم أو الفلسفة.

[١]

[منعطف اندريه بروتون]

● كيف تعرفت إلى اندريه بروتون. يقال إن إطار مستشفى فال دو غراس الباريسي جمعكما بعد تسريحكما من الجبهة. غير أنك عدت دوماً إلى هذا الحدث ووصفته بـ«المنعطف». فهل انه حقيقة منعطف بين منعطفات حياتك الحادة؟

أراغون: تعرفت إلى اندريه بروتون في مستشفى فال دو غراس. كنا معاً طلاباً في كلية الطب، وقد سرحنا من جبهة القتال لكي نتفرغ لأعمال اسعاف ونجدة. أذكر جيداً أن بروتون كان يختبىء في غرفة مواجهة لغرفتي، بعد أن طلينا الزجاج بورق أزرق، تحوطاً من المفاجآت غير السارة. وقد نشأت صداقتنا من خلال اعجاب مشترك بعدد من الكتاب المغمورين مثل: مالارميه، رامبو، ابولينير، لوتريامون والفرد جاري. كان ثمة «فيتو» موضوعاً على هذه الكوكبة من المبدعين، الأمر الذي جعل أي اختيار من قصائدهم ممنوعاً. هذا الاختيار الذي كان غريباً أو مستحيلاً في مطلع العشرينات أصبح حقيقة بدهية بعد نصف قرن . . .

● هل كان التوافق بينكما كاملاً أم كان ثمة توجهات متناقضة تتعلق بالذوق والخيارات الفكرية والعاطفية؟

أراغون: كان الاهتمام بالروائع التشكيلية شرارة توافق فكري تام بيننا. في «فال دو غراس» سمح لنا الضابط المناوب بزخرفة غرفة جانبية بلوحات من بيكاسو وسيزان وماتيس وشاغال وبراك، الأمر الذي جعل العسكريين والأطباء يهزأون من «رومنطيقيتنا المريضة»، انطلاقاً من «الفعل التشكيلي» انعطفنا باتجاه خيارات أدبية مشتركة. عملت على اكتشاف بطرس بوريل، بينما أبدى بروتون حماسة لروايات سار بيلادان. لذلك كانت مفاهيمنا ونصوصنا تتقدم ويكتمل شكلها باستمرار.

● من المعروف أن «اشراقات» أرتور رامبو جعلتك تنعطف عن اندريه بروتون الذي فضل «أناشيد مالدورور» لايزودور دوكاس الملقب بـلوتريامون؟

أراغون: حصرتُ أولى اهتماماتي قبل معرفتي باندريه بروتون في أبحاث ريفردي والتكعيبية الأدبية. ثم ابتعدت عن ذلك عندما لاحظت أن التحرر المزعوم من الأشكال التقليدية يؤدي إلى نمطية جديدة قاتلة. بالنسبة إلى «اشراقات» رامبو، فقد فتحتها ذات يوم، فاذا بوجه الحياة الكالح يتبدد أمامي. أرتور رامبو ظاهر في رواية «انيسيه» تحت قناع «المعلم» الذي يهدي إلى أسرار الحياة. لا يمكنني القول ان بروتون لم يكن مهووساً بهذا النوع من الأدب الرؤيوي. كنا معاً نطرب لهذه الكتابة التي تستهدف تغيير الانسان والكون، بالنقر على أوتار التمرد العاطفي.

ثمة وجه آخر أثر في شبابنا: إنه ابولينير، وقد تعرفنا إليه قبل موته في العام ١٩١٨. لقد كان على مشارف الحداثة، رجلاً للفكر الجديد والأشكال الجديدة، فنياً وشعرياً، وقد ابتكر عن غير قصد كلمة «سوريالية» أي ما فوق الواقع. من الضروري اضافة اسمين إلى لائحة خياراتي الفكرية المشتركة مع «بابا السوريالين»، انهما الفرد جاري، المتوفى في العام ١٩٠٧. لقد كانت حياته تجسيداً لانسجام كامل بين علم الأخلاق وعلم الجمال، وهو طموح الرفض السوريالي، الذي مزق التقاليد الأدبية وديكور الأشكال المتآكلة. ثم جاك فاشيه، صاحب الدعابة السوداء، الذي سبّب انتحاره لنا هزة عميقة.

● بعد لقائك اندريه بروتون أخذ الفريق السوريالي يكتمل، إذ التحق بالنواة الأساسية وجه شعري رافض هو فيليب سوبو؟

أراغون: تعرفنا إلى فيليب سوبو بواسطة ابولينير في العام ١٩١٨. لكن علاقتنا به لم تتوثق إلا بعد دخوله إلى مستشفى بولفار راسباي العسكري للاستشفاء. بعد ابلاله من المرض، أخذت لقاءاتنا طابعاً دورياً، إذ اشتركنا معاً في تحرير مجلة جان رويار المدعوة « لافالانج » . وقد اجتذبت انتباهنا لأنها ضمت مقالة لفاليري لاربو عن لوتريامون. لأول مرة أشار فاليري لاربو إلى الوجه والقناع عند لوتريامون مطلقاً عليه اسمه الحقيقي: ايزودور دوكاس. وفيليب سوبو اطلعني على رواية غريبة وضع يده عليها في «المكتبة الوطنية» وتدعى «ماتت الحرب» لمؤلفها لوي دلوك. ما لفت انتباهي هو

رفض الحرب وشجب المتاجرين باللحم البشري في غياب أي رادع أو وازع أخلاقي. من المعروف أن الفريق السوريالي تكوكب حول نواة رفض الحرب، كمؤشر لانهيار مؤسسي عام لا مثيل له.

● إذا عدنا إلى كتاباتك الأولى «نار الفرح» و«انيسيه أو البانوراما- رواية» و«قروي باريس»، نرى أطيافاً لشخصيات متعددة تشكل في مجملها ملامح لرفيقك في المغامرة السوريالية، اندريه بروتون. فهل تذكر عنه شيئاً اليوم؟

أراغون: محطتان رئيستان في معرفتي باندريه بروتون: مستشفى فال دو غراس ومصح سان ديزييه العقلي في باريس. اندريه كان في هذه الفترة شاباً مثقفاً، فخوراً بنفسه وشغوفاً بكل اشارات أو ملامح الحداثة في الأدب والموضة والهندسة المعمارية.

الرابط الذي كان يجمعنا هو نوع من الاشمئزاز إزاء كل أشكال الحضارة الأوروبية في مطلع العشرينات، والتي أفرزت حرباً مدمرة قتل فيها كثير من أصدقائي.

في هذه الفترة، أسسنا مجلة شهرية اسمها «أدب» (١٩١٩) بالاشتراك مع فيليب سوبو، وشرعناها أمام كل نبرات الحداثة، في النحت والرسم والشعر. في هذه المجلة نشر فيليب سوبو رائعته «الحقول المغناطيسية». ثم أدى مجيء الدادائي الساخر، تريستان تزارا، إلى باريس، قادماً من زوريخ إلى إعطاء موضتنا الجديدة زخماً اضافياً. لا أنسى أن اندريه بروتون، وقد كان انضج مني في هذه الفترة، اذكى فيّ حب الاكتشافات الغريبة. زرت معه مثلاً فرويد، في العام ١٩٢١، ومعاً ارسينا أسس التنويم المغناطيسي في الكتابة، مع روبرت دسنوس بشكل خاص.

لا تغيب من بالي حتى هذه الساعة نزهاتنا الليلية في حديقة البوت شومون، في الطرف الشرقي من باريس، وقد مسختها اليوم حضارة الماكنة الصناعية. وسط هذه الحديقة، مهبط وحي كل السورياليين، كان اندريه يمشي متثاقلا، وهو غائص في تفكير عميق. فجأة كان يعود من شطحات تفكيره ليخبرني كيف ينوي إعادة خلق العالم بواسطة الشعر والقضاء على أصحاب القلوب المتحجرة بواسطة الثورة في الكلمات والثورة على نمطية الكتابة المسرفة في أصوليتها. على الرغم من تلقائية هذه الثورة، لعب بروتون دوراً كبيراً في إعادة

الاعتبار الى الحلم والرغبات الانسانية المكبوتة . .

[٢]
[ابولينير وجاك القدري]

● كيف تفسر اعجابكما بديديرو، وهو أحد السلفيين في القرن الثامن عشر. هل ثمة مفارقة ما من مفارقات السوريالية المتعددة؟

أراغون: ديديرو كان وجهاً طليعياً في القرن الثامن عشر. وما جذبنا إليه هو طريقته الحديثة في التصرف على أساس أن الكتابة النثرية تختزل معطيات الحداثة أكثر من الشعر. ديديرو لم يكن شاعراً. كنا في حاجة إلى مرجع نثري وجدناه في «جاك القدري». ديديرو في النثر كان مرادفاً لابولينير في الشعر. لا ننسى أن كتابة أبولينير النثرية تحمل طابع القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر. اعترف أن «المرأة الجالسة» رائعة مجهولة. وقد قادنا البحث عن أشكال متجذرة في التغاير إلى الوقوع في حمى النبرة الخاصة بديديرو. فنشأت بيننا وبين أدبه صداقة حميمة، وذلك على الرغم من افتقار كتابته إلى غنائية العصر الحديث.

● نستنتج أنك تنسج على منوال « جاك القدري»، خصوصاً في نصوصك النثرية الأولى، مثل «انيسيه» و«المجون» فأين هي الحداثة التي تدعيها في إطار «الانتفاضة السوريالية» عندما تمسح الغبار عن نصوص من القرن الثامن عشر، معيداً تلميع وجه ديديرو والموسوعيين الآخرين؟

أراغون: السوريالية لم تولد من الفراغ. فضيلتها أنها تنسمت معطيات الجدة والطليعية بين ركام التقاليد الأدبية. لقد قرأنا النصوص على ضوء مفهوم ديناميكي للكتابة. لذلك بحثت في فترة صياغة «انيسيه» و«المجون» عن لغة تناقض باستمرار اللغة التي سبقتها. من كتاب إلى آخر تلمس تنويعاً في أسلوبي، ورهاناً على التغيير. لم أكن في أي وقت من الأوقات في وارد محاكاة نسق ديديرو في الكتابة. اكتشفت أسلوبي شيئاً فشيئاً. إنه ليس معطى جامداً، بل تجسيد لردة فعل ضد ما كتب. كنت اعتبر في فترة العشرينات أن اللغة الفرنسية في مأزق، نتج عنه تآكل رهيب في «عبقريتها» الخاصة.

● كان هناك اندريه جيد. انك تظلمه بعض الشيء، هل نسيت «دفاتر اندريه

والتر» و«السمفونية الرعوية» و«مزيفو النقود» و«اللا أخلاقي»؟

أراغون: اندريه جيد كتب دوماً بشكل سيء. لقد كان صاحب معارف محدودة. لا أقول ذلك انطلاقاً من تباين سياسي. نعم، لا أنكر إنني توجهت ضده بشيء من القساوة وأطلقتُ أحكاماً كان باستطاعتي تخفيضها لو تيسرت لدي معطيات لم أعرفها إلا مؤخراً.

● تتكلم على جيد الشاب الذي يبدأ مع «دفاتر اندريه والتر». لكنه لا يحصر فقط في هذا الأثر الذي يبدو اليوم هزلياً. هناك «المباهج الأرضية» و«المباهج الأرضية الجديدة»؟

أراغون: لا أخفي أنني أحببت «المباهج الأرضية الجديدة». عندما التقيت اندريه جيد قال انه لم يحقق ما أراد تحقيقه أساساً، أي كتابة نشيد طويل وفق ايقاع البيت الاثني عشري (الكسندران). لم أقبض على محمل الجد ما اعترف به. لنقل انه لا يبقى من جيد اليوم سوى «مزيفو النقود» و«بروميتي مقيداً». الباقي لا يعدو كونه مللاً وضجراً. في الفترة التي تواترت اصدارات جيد، كنا نعيش طوفاناً من أدب البولفار: بولفاري الضفة اليمنى والضفة اليسرى. كتابتي كانت انتفاضة ضد الضفتين اللتين توسلتا «المجلة الفرنسية الجديدة» لتسويق بضاعة مستهلكة.

● أين تضع فاليري لاربو ومارسيل بروست وسط موضات الأسماء القديمة والجديدة؟

أراغون: فاليري لاربو لم يعرف المجد الذي يستحقه لاعتبارات عديدة. أما مارسيل بروست، فهو شيء مغاير لاندريه جيد، وقد رفضته «المجلة الفرنسية الجديدة» واسقطت اسمه من لائحة الذين تنشر لهم.

● من المعروف اليوم أن جيد هو الذي رفض بروست، وقد ندم على فعلته كما ذكر في الرسائل التي نشرت بعد موته في العام ١٩٥١؟

أراغون: لا اعتقد ذلك، خصوصاً وان بروست لم يكن قد كتب في هذه الفترة «من جهة سوان» وأصدره عن دار نشر «غراسيه». أعرف جيداً أنه قصد غاليمار متذرعاً برفض «المجلة الفرنسية الجديدة» لكتاباته، مثل ابولينير. ولا شك في ان

فضل غاستون غاليمار يكمن في استضافته الذين لفظتهم الدور المحافظة بسبب نبرتهم المميزة. بروتون وايلوار هما أول الذين أصدروا نصوصاً عن دار غاليمار، اضافة إلى بعض المغمورين مثل جاك بارون ولامبور. أما ارتور، فقد نشرت ديوانه في دار دوسيه. الذي وهب تلالاً من الكتب لمكتبة سانت ـ جنيفياف.

● **كم من الوقت بقيت في مكتبة جاك دورسيه؟**

أراغون: لا أعرف تحديداً. الفترة الأولى تمتد حتى موت اناتول فرانس، إذ طردت بسبب نشري قصيدة بعنوان «جثة» مع دريو لا روشيل وعدة سوريالين. بعد عامين اعتذر مني جاك دوسيه وأعادني إلى الدار، حيث بقيت نحو خمس سنوات.

● **لقد قفزنا فوق العام ١٩١٩، وهو بأي حال عام مؤثر في توجهك السياسي والأدبي. أعني حوادث مناجم فولكلينجن التي تسردها في «الأسبوع المقدس» (١٩٥٦)؟**

أراغون: يجب العودة إلى «الاسبوع المقدس». لا شيء عندي أضيفه على ذلك. أما بالنسبة إلى مصدر الخبر، فقد استقيته من صحيفة «الموجة» التي كانت تندد بالحرب والمحاربين. وبين العام ١٩١٩و١٩٢١، سعيت إلى بلورة معلومات سياسية بهدف استيعاب أبعاد ما يجري حولي في مدينة تور حيث تكلمت امرأة المانية تدعى كلارا زتكين، جعلت منها بطلة القسم الثالث من «أجراس بال» إلى جانب ديان وكاترين سيمونيدزيه، الجيورجية التي أشبهها بامرأة تعرفت اليها في نزل والدتي، في جادة كارنو. إلى جانب تظاهرة تور، كانت هناك حرب المغرب، وقد قسمت الفرنسيين بين مندد ومؤيد، الأمر الذي دفع السوريالين، ومن قبلهم الدادائيين إلى التلويح بالقبضة المشتعلة لفرض السلام. وقد انحصرت ردة فعلهم في قصائد ومسرحيات وتظاهرات اتخذت أحياناً منحى فوضوياً..

[٣]
[ابتكار المعاني العميقة]

● **لنتناول موضوع السوريالية، وقد كنت أحد الشهود الكبار على انطلاقتها وتكامل بريقها قبل أن يتداعى الهيكل ويتفرق العشاق؟**

أراغون: حدث في مجال السوريالية خلط ولغط كبيران. الانتفاضة السوريالية لم

تبدأ في التاريخ الذي درج النقاد على التسليم به. الناس يتعلقون بالأساطير والهوامش على حساب التاريخ والحقائق. قبل السوريالية كان هناك ما يسمى تكعيبية أدبية، اشترك في بلورة ملامحها كل من بروتون وسوبو. وكانتا باشراف ريفردي وبيرو وماكس جاكوب.

بعد أن أصبح لدينا مجلة خاصة، تبدلت الأشياء واتخذت منحى جديداً. عندئذ تجذرت الدادائية في باريس، انطلاقاً من العام ١٩٢٠، ودعانا النقاد دادائيين. لكننا لم نستمر حتى العام ١٩٢١. وبين ١٩٢١ و١٩٢٣ كان ثمة فترة من التخوم المتداخلة، لم نعرف أي اسم أو لقب نطلق عليها، خصوصاً بعد خناقتنا مع تريستان تزارا. بعد هذا العوم في اللاتسميات، خرجت الصحافة بلقب «السوريالين» وهي كلمة مستقاة من كتاب ابولينير «ائداء تيريزياس»، وقد صيغت على نسق كلمة «سورناتيراليست» (ما فوق الطبيعة) عند جيرار دونرفال. كما قبل متمردو بلجيكا لقب «الفقراء» قبلت مجموعتنا اسم «سوريالين». غير انه فرض علينا اعطاء محتوى للتسمية. واتفقنا على تطويع إرث الدادائية وتكييفه مع مقتضيات المرحلة الجديدة. وفي العام ١٩٢٠ عرض علي برتون مجموعة قصائد كتبها مع فيليب سوبو، وشكلت فيما بعد المادة الأساسية لـ «الحقول المغناطيسية» التي تبلور أسلوب الكتابة الآلية الجديدة.

أساس النصوص المغناطيسية يعود إلى بحث بروتون في العبارات ـ الصواعق، تلك التي تفرض نفسها على الفكر من دون مخططات مسبقة، وفي غياب أي وعي إدراكي، الأمر الذي تحققه سرعة الكتابة النزقة. فاليد التي تكتب تبتكر معاني وفق ايقاع اسرع من الذهن. تبعاً لهذه التقنية عكفتُ مع أيلوار على استنباط نصوص سوريالية، كانت تضم في البداية مجمل الكتابات الآلية.

الخطة اكتملت بالذهاب نحو استقراء اللاوعي. وانضم إلينا شباب مهووسون بالمعاني المبتكرة، اذكر منهم فريق «مغامرة» مع فيتراك، لامبور، بارون، ومجموعة شارع بلوميه، مثل ارتو وليريس وماسون، اضافة إلى التشكيلي الاسباني خوان ميرو، وجماعة «البيضة القاسية» على غرار ماتياس لوبيك الذي قتل في أحد المعتقلات الجماعية.

«النشاز الهذياني» كان اللحمة التي وحدت شتيت الأذواق والتطلعات. في العام ١٩٢٤ أصدر اندريه بروتون «البيان السوريالي الأول»، بعد فترة وجيزة

من اصداري «موجة أحلام» التي تجرأت على نشرها مجلة «كوميرس». لا أريد اظهار «موجة أحلام» وكأنها نص سوريالي مضاد. لكن الشعراء والنقاد لم يسلطوا أضواء كافية عليها، خصوصاً وأنها في قلب المغامرة السوريالية.

● **لقد ظهرت وكأنك قناص وسط الحركيين السورياليين، وعندما انتهت الحركة وغسل بعضهم يده منها، تابعت حمل المشعل ولم تتخلص منها حتى في ذروة التزامك الواقعية؟**

أراغون: السوريالية ليست المدرسة السوريالية التي انتهت مع بيان اندريه بروتون، أي الإطار الحركي لمجموعة من الشعراء المهووسين بالحياة أمثال روبرت دسنوس وبول ايلوار وفيليب سوبو. إنها الحالة الخاصة التي تجعل الخلل في وجود الأنا ومعاناتها نوعاً من النوستالجية الرائية، الشديدة الالحاح. تنطلق في لحظات تواصل الوعي مع اللاوعي أو المنطق ـ اللامنطق على شكل تصالبات في الاحساس،تبرزمنها دماء حارة، تسقي طفولة بأكملها، ورؤيا للوجود مذبوحة بقلق كامن.

السوريالية كما تركت جراحها في جسد كتاباتي تجاوز - دائم للقدرة المحدودة على صياغة المعاني العميقة. اظن أن الحروب التي عشتها وسط حالات من الدهشة والحزن والاستغراب، قد ولدت هذا الانفصام في مشاعري. لكنها في المقابل عززت قدرتي على قطاف عنصر الغرابة في الأشياء اليومية المتداولة، الأكثر تفاهة. على الرغم من انني وضعت بنفسي البيان السوريالي الأول في شكله النهائي، فقد كانت ثمة حاجة عميقة تشدني للخروج من اطار التوجيهات الحركية. كنا نفتش عن الفضيحة لاخراج الكتابة من الاستنقاع الجمالي والبلاغي.

[٤]
[غبار الكتابة الآلية]

● **يقول بروتون في «البيان السوريالي الأول» إنه من الأهمية بمكان الاسترخاء لكي يتركز الذهن تماماً على نفسه، ثم تأتي مرحلة الانكباب: «على الكتابة السريعة، من دون موضوع مسبق، الأمر الذي يساعد على اطلاق الجمل الطارئة من العقل الواعي». هل نحن أمام دعوة صريحة للانتقال من هذيان إلى آخر، ضمن نشاز واحد، كما هي الحال في «موجة أحلام».**

أراغون: رامبو سبق بروتون في طرح ضرورة وعي آلية الكتابة خارج إملاء العقل. ولم يتجرأ كل السورياليين على خوض تجربة السبات. الشباب منا فقط مالوا إلى التركيز على الهلوسة. اذكر بنجامان بيريه، روبرت دسنوس وكريفل. من المعروف أن الشباب أشادوا بجاذبية السوريالية. أنا وبروتون كنا شباباً. ولم نثق إلا بالعباقرة الشباب: بلوتريامون الذي مات في الرابعة والعشرين من عمره، ورامبو الذي كتب «الباخرة الثملة» في التاسعة عشرة، وشيربكو الذي وضع أروع تشاكيله قبل الثامنة والعشرين، وسان جوست الذي أعدم في سن السابعة والعشرين، ونوفاليس الشاعر الألماني الذي مات في الثلاثين وجاري الذي ألف مسرحيته «اوبو ملكاً» عندما كان في الخامسة عشرة. وقد وصفها بروتون بأنها «المسرحية النبوية الانتقامية العظيمة للعصور الحديثة». كما أن بروتون نفسه كان في الثالثة والعشرين عندما نشر في العام ١٩١٩ بالاشتراك مع سوبو الفصل الأول من «الحقول المغناطيسية» الذي يوضح أسلوب الكتابة الآلية الجديدة.

● هل انتحار جاك فاشيه أثر سلباً في تقنيات الهذيان الذي ساد بداية الكتابة السوريالية. إلى أي حد اعتبرتم أن ثمة خطراً جدياً ينتظركم عند منعطف الهلوسة غير المضبوطة؟

أراغون: جاك فاشيه انتحر في العام ١٩١٨. والكتابة الآلية لم تبصر النور إلا في العام ١٩٢٣. في الواقع تعرف بروتون إلى فاشيه قبل أن يلتقي بي. ثم قصدني فاشيه في باريس، ولأنني كنت غائباً تكلم مع والدتي. هذا لم يمنعه من توجيه رسائل عديدة إلى منزلي. في كتابه «رسائل الحرب»، يثبت إحدى رسائله إلي، واصفاً كتابتي بـ «الكذب المفضوح». غير أن موته وقع كالصاعقة علينا، خصوصاً وأن حياته كانت لغزاً بالنسبة إلينا. لم نكن نتوقع قراراً متطرفاً يضع حداً لنبوغه المبكر. لكن موته تحيط به التباسات كبيرة. منهم من يقول إنه أدمن على المخدرات وبعضهم يفترض حادثاً مأسوياً...

● هل تؤمن فعلاً بالكتابة الآلية. هذا المفهوم يبدو أنه بقي نظرياً، لأن نصوصك السوريالية، تفضح رغبة عميقة في الصقل اللغوي الواعي، حتى إن «انيسيه» و«قروي باريس» يذكراننا بهاجس فلوبير وهو يعيد ٧ مرات كتابة «مدام بوفاري» لكي تخلو من الشوائب الأسلوبية؟

أراغون: الكتابة الآلية أثار السورياليون كثيراً من الغبار حولها لهدم أصوليي الكتابة التقليدية. وشددوا على أنها دفق من الكلمات نابع من اللاوعي. حتى إن اندريه بروتون يربط السوريالية بالآلية قائلاً إنها املاءات العقل في غياب كل تحكم يمارسه المنطق، وبمنأى عن اي اهتمام جمالي أو أخلاقي. هذا من الناحية النظرية. واقعياً، وفي سياق الكتابة، ثمة فرق بين معايشة الحلم ورواية الحلم. الرواية تخلو من التلقائية. غير أن نبض الرؤيا الداخلية يعيش أثناء الرواية وينطق الكلمات والصور، وما يسميه جيرار دونرفال تجربة الشموس الليلية.

نحن أمام اكتشاف الأعماق، حيث تثب هالات الصور والرؤى. السوريالية أرادت الغوص بعيداً في الوعي واللاوعي. وبلورت مفهوماً للكتابة التي تجسد هوس المادة اللفظية. لكن استخراج المخزون اللفظي من مجاهل العقل الباطن لا يتحقق من دون طلب العون من الوعي. العقلانية واللاعقلانية تتآلفان على شاشة التألق الذهني. السوريالية زاوجت بين المفهومين. في مرحلتها الأولى حاولت تحطيم كوابيس الكلام، والخروج على لغة تتعهر وتتفهقر، مشددة على اللاوعي والآلية. أما في عهدها الثاني، فقد واجهت ضرورة ترتيب شؤون البيت الباطني وصقل سلاحها في معركة سياسية تستهدف التغيير. لكنها لم تتخل عن هاجسها الأساسي: الانفصال عن الأشياء القائمة والاتحاد بالأشياء الممكنة. فالشعر شبيه بلقاء يتم صدفة بين رجل وامرأة على أحد أرصفة باريس، وهو أيضاً شبيه بالخطر الذي ينتظر الرجل في النواحي الغامضة المجهولة في ماضي المرأة.

[٥]

[الدفاع عن اللانهاية]

● **بين البيان السوريالي الأول والبيان السوريالي الثاني قضيت فترة من الفوضوية العابثة. حاولت الانتحار مرة، ومرة ثانية أحرقت في فندق بيورتادول سول في مدريد روايتك الضخمة « دفاع عن اللانهاية » . ولم ينج من الحريق سوى وريقات تحمل اسم «الدفتر الأسود» أدرجتها في بداية «التتاج الروائي المتزاوج». هل نتوقف قليلاً عند فترة الاختمارات الأليمة هذه؟**

أراغون: يجب العودة إلى ربيع ١٩٢٣ الذي قضيته في جيفرني، وسط أزمة عاطفية تذكرني بما حدث في منطقة «البوت ـ شومون» في باريس في العام

١٩٢٥. بين الدوامتين تبلورت في ذهني فكرة رواية «خارج كل قياس» تابعت صياغتها في صمت حتى تاريخ إحراقها في العام ١٩٢٧.

«الدفاع عن اللانهاية» تحول رماداً في أحد فنادق العاصمة الاسبانية. لقد ضمنت صفحاته الـ ١٥٠٠ استباحاً وكوابيساً من السوريالية وعلى هامشها. بوسعي القول إن رواية «قروي باريس» ولدت من «الدفاع عن اللانهاية»، وتجسدت بحثاً عن لغة جديدة. وقد طفت بعض الصفحات فوق سطح الحريق. منها ما نشر في مجلة «أدب» العام ١٩٢٤ وقطعة «دخول الشياطين» في «الثورة السوريالية» العام ١٩٢٦، تزامنت مع نشر «الدفتر الأسود» في «المجلة الأوروبية». أهمية هذه الشذرات تتلخص في طابعها التجريبي، المترجرج، الناقص والفجائعي.

إن السوريالية لا تتكامل في الإطار الذي أدرجنا في داخله جملة مؤلفات متغايرة ومتشابهة. إنها أيضاً حاجز حال بيننا وبين نتاجات محتملة كانت في متناول أقلامنا لولا «الفيتو» الذي وضعه الحركيون السورياليون عليها. ولم اتطرق إلى «الدفاع عن اللانهاية» إلا في الستينات، أي بعد هدوء العاصفة السوريالية وتبلور عمل كل شاعر ضمن المجموعة، وبعيداً عن هيمنة بروتون.

● احراق «الدفاع عن اللانهاية» يعني إحراق المرحلة السوريالية وغسل يديك من توجهات بروتون والتزاماته؟

أراغون: لا شك في أن السوريالية معنية في عملية اتلاف الرواية الضخمة. أردت إحراق الماضي وصور أشخاصه ومضمون التزاماته. أردت الابتعاد عن زمن الهلوسة الذي بدأت السوريالية الدخول إليه، وقلب الطاولة على رؤوس اللاعبين، خصوصاً عندما رأيتهم أسرى متاهة ممارسات حذرت من مضاعفاتها بالنسبة إلى مستقبل التيار الذي أردنا أن يفيد العالم، فاذا به يدور على نفسه في حركة سيزيفية ويفقد كل أوراقه المصيرية. في «هنري ماتيس ـ رواية» (١٩٧١) اكشف النقاب عن المأساة التي أدت إلى تدمير قارة روائية قائمة بذاتها.

● تعتقد اليوم إذا أن السوريالية كحركة فكرية كانت مغامرة فاشلة؟

أراغون: كلا لم تفشل. الأشياء تحصل بطريقة أكثر تعقيداً مما يظنه الناس. السوريالية عبر اعلامها المعروفين والمجهولين كانت مغامرة مضادة لكل مجريات الحياة الأوروبية في العشرينات. أهميتها في وقوفها عكس التيار، وطموحها إلى

اقتلاع العادات المترسخة التي تحولت نوعاً من النواميس الطبيعية في ذهن الناس.

[٦]
[فواصل شهرزاد]

● ماذا يبقى فيك اليوم من الفترة التي وضعت في خلالها «الدفتر الاسود» ومقطوعات «الدفاع عن النهاية» الأخرى؟

أراغون: هذه الفترة خصبة وذات مجرى عميق جعلتني أقطف ثمارها طيلة حياتي، خصوصاً في المرحلة الأخيرة من نتاجي الذي يدور حول «مجنون الزا». النصوص السوريالية التي تدعى تباعاً «انيسيه»، «مغامرات تيليماك»، «المجون» و«الحركة الدائمة» ليست سوى انبثاقات بالمعنى الذي أعطاه بروتون لهذه الكلمة في البيان السوريالي الأول (١٩٢٤) من «الدفاع عن اللانهاية» الذي يدور وسط شخصياته المتعددة والمتصارعة حول أراغون القوي ـ الضعيف، الضائع بين عنكبوت الذاكرة والخيال.

لأنك طرحت علي هذا السؤال سأقرأ عليك فصلاً من «هنري ماتيس ـ رواية» كتبته في آذار (مارس) ١٩٦٨. إنه بعنوان «الرجل يفتح هلالين» أو «الرجل ـ الهلالان». اكتفي باختصار الفصل لأنه طويل وأركز على أن مضمونه شكل في حياتي نوعاً من الفاصل البسيكولوجي ـ الماورائي المتمحور حول المأزق. إن الكتب التي وضعتها والأحلام التي داعبتها لم تكن في الواقع سوى مزيج معقد من الفواصل. أقول:

«. . . الفاصل المحدود بهلالين طفرة نوعية في معنى ينسلخ عن العبارة المدرج فيها. الفاصل ابتكار انساني مثل الرواية، اذا نظرنا إليه عن قرب. الرواية أرض مثل تزهر فيها النقاط والفواصل. دون كيشوت مثلاً ليس سوى قصة الرهيب هيدالفو ودولسينيه دو توبوزو. الباقي لا يعدو كونه فواصل، أو متاهة من الفواصل، حيث تظهر في المرايا صورة الهاربة دولسينيه. ثمة قصة لا علاقة لها بالحب تقودنا إلى مسرح فجائي. الحبكة تشبه سياق ألف ليلة وليلة التي تشكل رواية يتبلور في مساحتها الديناميو الروائي الذي نسميه اليوم حداثة. ألف ليلة وليلة رواية الاثارة والرعب (رعب هيتشكوك السينمائي). فيها لا تهم معرفة ماذا

سيحدث لعلي بابا أو السندباد البحري، اللذين هما عبارة عن فواصل موضوعة في سياق حكاية هارون الرشيد وشهرزاد. الرعب الحقيقي هو فواصل شهرزاد التي توزعها لتأجيل موت شقيقتها...»

وكما في ألف ليلة وليلة، هكذا في «الحصان الأصهب» لالزا تريوليه. شهرزاد الموشحة بالغبار تتوصل إلى إبعاد كابوس الموت عن الذين أصابتهم إشعاعات الحرب العالمية الثالثة. نحن هنا أمام نسق حديث من الفواصل المحددة بهلالين. وقد لجأت إليها الرواية الجديدة، وعقدت استعمالها على أكثر من مستوى، خصوصاً وأن المنشدة تجسد أنفاس المحكوم عليهم بالموت بواسطة قصة تتخيل في حياة سابقة أو عصور لاحقة مستحيلة الحضور، لأن الذين يفترض فيهم الاصغاء، يكونون في عداد الموتى قبل بداية السرد.

اتجاوز هنا كل ما يتعلق بدور الفواصل في السياق الروائي عند لورنس ستيرن، جان ـ بول ريتشير، ستندال، «بؤساء» فيكتور هوغو، «لي روغون ـ ماكارت» لاميل زولا، «المقتلعون من جذورهم» لموريس باررييس، وحتى رواية «تريستان وايزولت» مع حادثة الجنون. إن الفواصل هنا كل ما يسقط بحكم كونه عبثاً على «القوس والسهم الروائيين». إنها الشعر أو المذهش. رواية «هنري ماتيس» فاصل في حياة التشكيلي الكبير، في خلال احتلال فرنسا، الذي هو روايتنا المأسوية.

فكرة «الفاصل الروائي» أي الرواية استقرت باكراً في ذهني، اثر مجموعة هواجس أو وساوس دفعتني إلى نسج خيوط عنكبوت تجمعت في «الدفاع عن اللانهاية»، حيث يتجاور مئات الأشخاص الذين لا يتلاقون إلا مرة واحدة، كما هي الحال في شواهق السحب ذات المصاعد التي لا تهدأ، فلا تتقاطع في مساراتها إلا لحظة خاطفة. الرواية مجموعة فواصل تفتح ثم تغلق في حركة متوترة تضع على المسرح الزجاجي رجلاً يلفظ انفاسه وعاشقين في ذروة الوجد. «الدفاع عن اللانهاية» دفاع عن لا نهائية الرغبة والأشواق ولعبة المرايا والجدران اللغوية والعاطفية. هذا الكتاب مزقته، أحرقته. لقد مزقت وأحرقت أربع سنوات من حياتي. معه فتحت فاصلة كبيرة. وأسدل الستار على حريق ملأ مدخنة فندق بيورتادو سول في يوم بارد، من الصقيع الاسباني الشهير. بين ١٩٢٧ و١٩٣٣، انقطعت رواية. اخبرت مائة مرة بأي خوف اقدمت على الرواية. اخبرت مائة مرة بأي خوف أقدمت على ورشة «أجراس بال»، حيث تغير معنى الرواية، وتطايرت

كل الفواصل. الزا اسهمت في تحطيم الفواصل عندما نظرت إلى المائة صفحة الأولى وانتقدت ضعفي وبلادة حنكتي الروائية. اليوم أقرأ هذا القسم من «الأجراس» وأضحك من نفسي. أشعر كأنني محدودب يسير داخل قميص فصل على غير قياسه. لتتخيل انني كنت خادم الغرفة في الفندق الأسباني الذي رأى النار تلتهم «الدفاع عن اللانهاية» ماذا كان بامكاني أن أبصر من ثقب الباب؟ فوضى في الفندق وأبعد منه فوضى وأشلاء في العالم.

[٧]
[غندول البندقية]

● نصل إلى مرحلة ١٩٢٧-١٩٢٨ الشديدة الحساسية: في هذا الوقت لم تكن قد تعرفت بعد إلى الزا تريوليه، وكل المؤشرات تدل على أنك في صدد تصفية بعض المشكلات الشخصية العالقة. هل بوسعنا التطرق إلى ظروف القرار الخطير الذي اتخذته في البندقية والقاضي بالانتحار، وسط دوامة يأس كبير؟

أراغون: تكلمت بإسهاب على هذا الموضوع مباشرة أو بطريقة غير مباشرة. كانت في حياتي امرأة رائعة الجمال، عشت معها طيلة ثلاثة أعوام. لكن في الواقع كان كل شيء يفرق بيننا، الأمر الذي أكد لي استحالة العيش معها. لست من الذين يملكون أفكاراً جاهزة بصدد كيفية صياغة علاقات ناجحة مع المرأة. في الوقت ذاته كنت أتردد في حسم هذه القضية العالقة. وذات يوم انتهى كل شيء بيننا.

بين بداية في حدود اليأس ونهاية دراماتيكية تواترت أزمات من كل نوع، عطلت لغة الحب بيننا. أحياناً كانت ثمة معطيات اجتماعية أسهمت في تقليص المستقبل أمامنا. أردت أن أثق بها، على الرغم من تنامي الشك بامكانية الوصول إلى حياة عاطفية متوازنة. إلى ذلك تضاف عوامل نفسية ومادية تصب في خانة مأزقية. فاضطررت إلى السفر باتجاه ايطاليا، إلى مدينة البندقية تحديداً، متكلاً على دعم مادي من أحد الناشرين الطليان. لتوضيح ملابسات السفر، أقول إن بروتون دفعني إلى شراء لوحة للتشكيلي براك من مزاد علني في «خانويلير». اللوحة تحمل اسم «المستحمة»، وهي بداية تكعيبية براك، وترادف لوحة «آنسات افينيون» لبيكاسو.

بنوع من الاستحالة دفعت ثمن اللوحة المذكورة. لم أكن في وارد الاتجار بها. غير أن ضائقة خانقة دفعتني إلى بيع «المستحمة» لقضاء حاجات مستعجلة. توصلت إلى بيعها بواسطة صديق كان على هامش السوريالية وانتهى بطريقة ماسوية. المبلغ كان ضخماً آنذاك، وكان معداً لاستمرارية الحياة بيني وبين نانسي السمراء.

سافرت إذاً إلى مدينة البندقية متكلاً على إيراد لوحة براك. وأقسم لي الشاري بأنه يرسل إلى ايطاليا ما تبقى من المبلغ. لأسباب متعددة، لم اتسلم شيئاً في مدينة الغندول والمعابر المائية، الأمر الذي أوقعني في مأزق اضافي، وأغلق أمامي مخارج النجاة.

لم أكن في مأمن من عاصفة كبيرة. وقد تترجم ذلك نزوعاً إلى الانتحار، العلاج السوريالي الناجع. المعروف أن السورياليين مجدوا فعل الانتحار واعتبروا تجربة السبات والهذيان توطئة للدخول إلى هذا العالم الأسود. في «أجراس بال» بمناسبة الخيار الذي يتخذه النقابي فيكتور والفوضوية كاترين دوسيمونيدزيه، بوضع حد لحياتهما لأنهما وصلا إلى «الحائط المسدود»، الأول بسبب اللامبالاة العمالية والثانية بعد سقطات عاطفية متتالية، أصحح المفهوم السوريالي للانتحار واستبدله بـ «الشهادة من أجل الآخرين عوضاً عن المجانية النرجسية».

في مدينة البندقية اتخذت كل التحوطات لكي لا أخطىء نفسي. وقد تجرعت حبوباً منومة بكمية كافية، لكن انكليزياً تعرفت إليه قبل يومين من الحادث أخذ يفتش عني كالملسوع، ولما لم يعثر علي نحو منتصف الليل، أعلم إدارة الفندق التي أوفدت خادماً دخل غرفتي ووجدني في حالة صحية تدعو إلى القلق.

بعد انتهاء الحادثة وابلالي من الغيبوبة، علمت أن مبلغاً من المال قد وصلني من باريس. فتنهدت وقررت تبذيره وفق رغباتي، ناسياً السمراء نانسي. ولم أترك سوى ما يدفع لي تأشيرة العودة إلى العاصمة الفرنسية. عندما التقيت الزا بعد رحلة البندقية، لم يكن في جيبي ما يسد الرمق. وقررنا البقاء معاً على الرغم من اليأس وردات فعله.

● التقيت الشاعر ماياكوفسكي قبل لقائك الزا. ثمة فاصل زمني قصير بين اللقاءين-

المنعطفين. في هذا الوقت كانت القطيعة مع السورياليين ترتسم في الأفق، وحياة أراغون الانسان والأديب تتحفز لتغييرات جذرية على مستوى الرؤيا والفعل الشعري والالتزام السياسي؟

[٨]
[مایاکوفسكي - القطيعة]

أراغون: لقائي الشاعر مایاكوفسكي لا علاقة له بلقائي الزا. الحدثان منفصلان، ولا تجمع بينهما سوى مصادفة غريبة.

التقيت مایاكوفسكي لأنني دخلت مقهى لم أكن معتاداً على ارتياده، وشاءت الظروف أن التقي فيه الزا في اليوم التالي، على الرغم من أنني لم أكن أعرفها.

اسمح لي هنا أن انتقل من مستوى السيرة الذاتية الى الأدب، هذا إذا كان بوسعنا أن نفصل بين الاثنين. في العام ١٩٢٧، وضعت على مشرحة النقد تطور الفريق السوريالي، ولا أقول الحركة السوريالية. ثمة ظلال باهتة أخذت تكتنف علاقات الحركيين بعضهم مع بعض، الأمر الذي خلق حالة من الارتجاج الدراماتيكي فتحت الباب أمام المفاجآت.

استمراري في الفريق السوريالي فرض علي تنقلات دائمة. في هذا الإطار سافرت إلى اسبانيا وهولندا وايطاليا والمانيا، وفي مناطق مختلفة من فرنسا، مما وتر العلاقات بيني وبين السورياليين الذين تعودوا على حضوري الدائم إلى مقهى «سيرانو» كمعيار لاخلاصي للأصولية السوريالية. بالنسبة اليهم، كان حضوري صباحاً ومساءً إشارة إلى التزامي بالمفاهيم التي يناضلون لترجمتها إلى واقع. عندما كنت اتغيب لسبب من الأسباب، كانوا يتوجسون انعطافاً ممكناً الجأ إليه أو انحساراً متنامياً لمقولتهم «إن الطلقات السريعة تصنع التاريخ».

ثمة تململ تضاعف حصاراً من الداخل وأدى إلى تباين جذري في بلورتنا الحثيثة لنصوص تؤكد على التمسك بحلمنا القديم: خلع المعاطف التقليدية والتزلج فوق رمال واقع على صورة رغباتنا.

لا شك في أن هوة عميقة كانت تفصل بيننا بالنسبة إلى الكتابة ومنحاها البراغماتي. غير أن بروتون ظل قريباً مني على الرغم من أننا كنا نعيش على

تسويات وسطية هشة.

منذ سنواتي الأولى في السوريالية، احتدم خلاف بيننا حول مشكلة الرواية. لقد اعتبرت دائماً أن النص الروائي لا يختزل إلى تقنيات جامدة أو حقائق اجتماعية ناجزة. كما أنه سلاح تعبيري لا يجب رميه خارج معترك الكتابة الثورية.

وإذا كنا قد شاطرنا منذ العام ١٩٢٠ وجهات نظر دادائية، وهي تتسم على أي حال بسلبية كاملة، فقد حدثت قطيعة بيننا وبين اتباع تريستان تزارا في العام ١٩٢١ وتأسس فريق سوريالي على أنقاض الشبهات الدادائية بعد العام ١٩٢٣، هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أن السوريالية قد بدأت في نفق سري العام ١٩١٩ مع اصدار «الحقول المغناطيسية» لبروتون وفيليب سوبو.

القطيعة مع تريستان تزارا بلغت مرحلة الحدود الأخيرة من الأعصاب عندما أراد كنس الارث الأدبي وتدمير الاضافات التي أتى بها. مثلاً كان الدادائيون يحرمون قراءة بودلير ويدفعوننا إلى تخبط لا حدود له. والمضي الآلي في هذا المفهوم حتى نهايته جعلنا ندور حول أنفسنا كالبقرات الضاحكة.

السورياليون رفضوا مبدأ «العراء الفكري» واتجهوا نحو اعادة الاعتبار إلى مؤلفات ونصوص حولتها الدوغماتية التقليدية والأكاديمية القاتلة إلى جثث كتابة. كما أنهم نفضوا الغبار عن أسماء فكرية أهيل عليها النسيان، مثل هوغو ورامبو ولوتريامون وجاري الذين دفعناهم إلى الضوء وأحطنا كشوفاتهم بالوهج وجعلنا منهم مفاتيح أساسية في عمارة الحداثة.

القطيعة مع الدادائيين تكررت بعد خمس سنوات مع السورياليين. والواقع أن الفكر الفرنسي بين الحربين العالميتين منسوج بالتمزقات وردود الفعل، لأنه أشبه باللحظات التي يخترق فيها الانسان جدران الموت والعدم.

اندريه بروتون صفق لـ «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» وقد حرصت على إدراج كلمة «رواية» في العنوان بهدف التحدي. غير أن التحاق حركيين جدد بالسوريالية أرسى نوعاً من الامتعاض من السرد القصصي والروائي. كانت ثمة غالبية قد اقترعت على رفض «النوع البورجوازي من الكتابة»، الأمر الذي دفعني إلى صياغة نصوصي السردية خفية، للحؤول دون تجريحهم. لقد كنت أسيراً لتجاذب الرضوخ للضرورات «الحركية» والاخلاص لقناعاتي الذاتية، مما

ادى إلى تدمير أبرز رواية في السياق السوريالي وهي «الدفاع عن اللانهاية» لكي لا اتحمل وزر تفجير «الرئة السوريالية». في هذا الوقت كانت النوازع الأخلاقية تفوق اعتبارات أي خيار شخصي مميز.

كما في الرواية، هكذا في القصيدة. كانت ثمة مجموعة تباينات تتعلق باشكالات بسيطة، مثل البيت والايقاع والقافية. في هذا الاطار عاب السورياليون على أيلوار في كتابه «عاصمة الألم» استعماله البيت الاثني عشري (Alexandrin). وقال في معرض الدفاع عن نفسه: «تقبلون ذلك من أراغون عندما يلجأ إليه في النثر». هذا صواب، خصوصاً وأن رواية «قروي باريس» مليئة بالأبيات الاثني عشرية.

[٩]
[الحقول المغناطيسية]

● يبدو أن الايقاع هو الذي يضفي طابع الألحان الأوركسترالية المدوزنة على نصوصك الروائية والشعرية، فإلى أي حد تتوسل ذلك وهل ثمة تناقض مع الآلية السوريالية؟

أراغون: لم أفقد أبداً دوزنة الايقاع في كتابتي. هذه الظاهرة ثانوية عندي أكثر من عند روبرت دسنوس مثلاً. في كل مؤلفاتي، ابتداء من «مجنون الزاء» تعثر على تدويرة قصيدة وايقاعيتها المتوازنة. اذكر القصيدة التي نظمتها في موت ابولينير وقصائد أخرى متعددة تتنامى وفق ايقاع قصيدة الأربعة عشر بيتاً. في ديوان «فجيعة قلب» تجد خفايا هذه اللعبة المعقدة. لم تكن مشكلة قصيدة الـ ١٤ بيتاً مطروحة، لأنها كانت مقبولة، ونجدها في «جبل التقوى» كما في «نار الفرح». وقد كنت مع ايلوار وبروتون نقصد مقهى لكتابة قصائد من ١٤ بيتاً وفق التقنيات السوريالية، أي بسرعة تلغي الوعي وإملاء المنطق. بهذه الطريقة تجمعت لدينا قصائد تختلف بمضمونها وطبيعة التصاوير التي تصوغها عن البضاعة التقليدية المستهلكة. غير أنها تحافظ على نمط القوافي المتزاوجة والمتصالبة.

هذه أشياء قد لا نعلق عليها اهتماماً ملحوظاً اليوم. كما أنه من الصعب أن نتخيل براعة بروتون في صفر قصائد من ١٤ بيتاً تراعي المنطوق الشكلي الكلاسيكي وتتعداه باتجاه شكلانية جديدة.

كنا نتصرف وكأننا في مناخ الكتابة الآلية. فنجلس إلى طاولات متباعدة في

المقاهي ـ المحترفات. عندما كانت القصيدة تتجسد على الورق الأبيض، كنا نلجأ إلى مقارنات يسفر عنها صيد حيوانات أو طيور. فالكتابة الأوتوماتيكية كانت تفضي بنا إلى مجاهل لغوية وجغرافية..

● تتكلم على هذه المجاهل في «موجة أحلام»، حيث تصوغ القصائد لوحات صيد تذكّر بمغامرات ملوك فرنسا في حدائق فرساي أو سان نوم لا ـ بريتش. كما أن تصاوير لمجاهل افريقيا التي تضج بالكواسر، تتوهج عبر كتابة ثملى، مثيرة، ملحة وذات قدرة كبيرة على الادهاش؟

أراغون: كنت أتردد مع سوبو في زمن «الحقول المغناطيسية» إلى مقهى يقع في بولفار سان ـ جيرمان ويسمى «لا سورس». لاحظت البارحة وأنا أعبر المحلة ان «لاسورس» قد زال من الوجود، وحل مكانه مقهى، يبدو أنه تخلى عن نصف مساحته الحيوية ولم يبق منه سوى الجناح الأيسر المواجه لكلية الطب، وهو يحمل الآن اسم «النبع الصغير». وهكذا انتقلنا من «النبع» إلى «الينبوع الصغير»، الأمر الذي يفترض في ذاكرتنا تغييرات جذرية. على مستوى آخر، كان شعر كل منا مغايراً للآخر، خصوصاً بروتون الذي أراد، كما قال مایاكوفسكي، «القبض على عنق الحقائق وإعادة تركيب التاريخ».

ثمة قصيدة كتبها بروتون قبل لقائنا، في العام ١٩١٧، وقد حفظتها عن ظهر قلب، وهي ذات مواصفات مالارميه. وقد خضعت لتشويه منهجي على يده، بهدف بلورة امتعاضه من الشعر. غير أن ايقاعيتها تذكر بقصائد الأربعة عشر بيتاً.

لجأت أحياناً إلى تقطيع البيت الكلاسيكي، لكن الروحية التي سادت نتاجي السوريالي كانت تهكمية، لاذعة وباطنية. في «الحركة الدؤوب» ثمة نماذج واضحة على هذا المنحى الأسود. إنها قصائد وضعتها بين ١٩٢٠ و١٩٢٤، وشكلت القسم الأول من الكتاب، يضاف إليها «مصائر الشعر»، وهي قصائد كتبتها في العام ١٩٢٥، على قصاصات ورق أو على بطاقات المترو. نبرة واحدة تجمع شتات عناوينها. اذكرُ قصيدة «الليلي» التي أهديتها إلى اندريه بروتون. تقول:

في الغابة وفي الأجمة.
تطايرت كل الشبهات

الأبيات البراقة النجوم
تعلقت في الوشائح
عبر الليل العطر
انظر إلى العاصفير جاثمة على السطوح.

القوافي ضعيفة، والروح تهكمية. لقد تصنعت الضعف. رفاقي السوريواليون لم يسلموا بذلك، ولم يفهموا التحدي الذي افتعلته في «نار الفرح» مع «مقطع عاشق الأوبرا»، وهو حصيلة نزاعي الأول مع بروتون في العام ١٩١٨. يقول «المقطع»:

الحب سرير حنون
قلبي شرشف له
يثير بتؤدة
أعصابي وخفيفاً
شفاهي
وعامودياً عيني
من أجل سماوات كاذبة
الجسد والغسيل يضوعان رائحة واحدة.

بروتون لم يلحظ البلاغة التهكمية في أبيات كتبتها في «طريق السيدات»: ثمة قصائد من «الحركة الدؤوب» تحمل ضعفاً بنيوياً أهديتها لمارسال دوشامب:

عملنا الخير كما هم صنعوا الشر
لقد حلنا دون ادهاس ضرير
سائق دراجة نارية من دون تجربة.
نقطة أولى.
لقد اسبغنا في زخمنا العفوي
كلمات التشجيع على كل العجائز
على العمال وأطفال المدارس والأرامل
نقطة ثانية.

في هذه النبرة الرافضة والعابثة نعثر على مصالحة حميمة في شعري بين الدادائية والسوريالية. نلاحظ أيضاً طابع المقاومة لكل ما هو شعري. تحت

قشور الهشاشة ثمة اقلاع متعمد عن الموضوعية والتقرير والسردية. هنا تكمن جذور القطيعة التي حدثت بعد سبع سنوات من هذا التاريخ. لأن النقاد لم يتوقفوا طويلاً عند هذه الفوارق، بسطوا المشكلة وردوا أسبابها إلى تغايرات سياسية. كانت في تصرفي الشعري خصوصية واضحة وفرادة مميزة، أراد بروتون ورفاقه طمسهما، لأن التيار العام لا يقبل بهما.

من هنا تتفرع أيضاً أهواء واهتمامات كانت تأسرنا لكن الدمغة الجماعية حرمتنا منها. من هذه الأهواء ما أعرضه في رواية «بيضاء أو النسيان» بواسطة شخص ليس أنا، على أي حال. وقد تعجب النقاد كيف اهتم بالالسنية في هذا الكتاب، واضعين «الظاهرة» في خانة الحداثة الجذرية. غير أن مشكلات اللغة كانت موضوع جدال لا يهدأ بيني وبين رفاقي. وكاتب «بحث في الأسلوب» (١٩٢٨) يختزل اهتماماتي الالسنية التي اذكت فضولاً إلى المستجدات اللغوية في خلال «الحقبة السوريالية».

[١٠]

[عنكبوت البشاشة الكبرى]

● في «الحركة الدؤوب» قصيدة تحكي قصة جدال لغوي بينك وبين بروتون، كما أن ثمة إشارة إلى اشتراك ايلوار ودسنوس، حيث محاولة جادة لهدم التراكيب الكلاسيكية واستبدالها بأسلوبية أكثر عصباً وايحائية؟

أراغون: القصيدة تدعى «في ثلج من ثلج»، وهي تنويع على أخطاء بيانية في الصرف والنحو وصياغة نبرات متناقضة بشكل يتعطل المضمون العام فيها. إذا نظرنا في الأمر بوضوح نتأكد من أن ذلك لا يعدو كونه تمارين لغوية أو رصداً لفاعلية تصريف أفعال بالمطلق أو وفق صيغ الماضي والحاضر والمستقبل. وهل العبارة سوى مجموعة تمارين لاداء الفكرة بشكل متكامل؟

من هنا بداية هواجسي الالسنية وفضولي لتفكيك اللغة بكيميائيتها المعقدة. هذه الهواجس تبدو واضحة في «بيضاء أو النسيان» حيث تتدرج مراجع يعود إليها الالسنيون في مباحثهم الأسلوبية واللغوية. لم يكتشف أحد حتى اليوم أن «بيضاء أو النسيان» (١٩٦٧) رواية جديدة تدور حول علوم اللسانيات. وبطلها «غيفيير» عالم لغوي، يعود إلى كشوفات رومان جاكوبسون لبناء نسق لغوي يمكنه من إعادة تصوير رفيقته التي هجرته لأسباب يجهلها.

اللافت أن ثمة مقالاً عثرت عليه في العام ١٩٢٩ وحاولت استغلاله في «بيضاء أو النسيان» للتدليل على اهتماماتي الالسنية. السورياليون كانوا السنين بوجه من الوجوه. وقد اهتموا بالمدعو جان بولهان انطلاقاً من العام ١٩١٠. وروجيه غارودي يذكر في كتابه «المسار» كيف وقعت مع اندريه بروتون عقداً لتشكيل مكتبة لجاك دوسيه، تؤطر كتباً ومراجع ذات اهتمامات حديثة. وقد طلبنا «محاولة في علم المعاني» لميشيل بريال و«منطق التناقض» لفريدريك بولهان و«حياة الكلمات» لارسين دارمستيتير، حيث استقي عنوان «بيضاء أو النسيان». يمكننا القول إن في الفسحة الزمنية المحددة بـ «انيسيه» و«بحث في الأسلوب» توصلت شيئاً فشيئاً إلى صياغة لغة توائم بين قناعاتي وطريقتي في استيعاب الأحداث. وقد تبلور أسلوب خاص بي في الكتابين اللذين يعتبرهما النقاد نهاية الفترة السوريالية في مساري، أعني، «البشاشة الكبرى» و«مظلوم وظالم».

● في «محاوراته» يرسم اندريه بروتون صورة دقيقة عنك. يقول إن «حركة فكرك لامثيل لها، وإليها قد يرجع سبب المرونة في آرائك واستعدادك لتقبل الاحتراحات إلى أقصى الحدود». ويتابع مركزاً على أنك «تهب ذاتك في الصداقة من دون تحفظ. الخطر الوحيد الذي تتعرض إليه هو رغبة شديدة في أن تعجب. وقاد الذهن». . . يستدرك بانك صاحب «مزايدات كلامية» تنسجم مع طبيعة ديناميكية ونزقة. هل في «البشاشة الكبرى» (١٩٢٩) أثر لهذه المواصفات وكيف؟

أراغون: بروتون يضع من نفسه معطيات متعددة في هذا الوصف. لقد ارتبطت بصداقة عميقة معه . وتركت في رواية « انيسه » صورة لا تنسى عنه. رسمته في قسمات باتيست أجامي واصفاً إياه بـ «العبقري الذي يدير الأحداث». كنا أفضل صديقين في الدنيا. من الضروري إدراك حقيقة مهمة وهي أن أساس صداقتنا لم يكن أدبياً. كانت أمور حياتنا تختلط حسب أذواقنا وأفكارنا.

في «البشاشة الكبرى» التي صدرت في نيسان ـ أيار ١٩٢٩، بعد دخول الزا إلى حياتي، ثمة مجموعة من القصائد تقول الأمل والقلق بلغة غرائبية وطفولية، وتمشي في طريق النص المضاد بعبث وجنون. لكي تكتمل الصورة تجدر الاشارة إلى «مظلوم وظالم»، وهو كتاب يتوافق مع الأزمة التي عصفت بالسورياليين بعد العام ١٩٣٠. غير أن مناخاته لا تفهم كما درجت العادة على القول، بعد عودتي من مؤتمر كاركوف، انما يجب وضعها في إطار العام ١٩٣٢، بعد القطيعة النهائية مع بروتون.

لقد صنعت حركة دادا
يقول الدادائي
لقد صنعت حركة دادا.
في الواقع
لقد صنعها.

بوسعي أن أورد عدداً كبيراً من هذه النماذج، غير أنني اكتفي بمقطع شعري من نص بعنوان «حديث»:

سوق لذة بسوق لذة
أنا أفضل المترو
فهو أكثر بشاشة
وأكثر حرارة.

[١١]
[الصراخ بين الأنقاض]

● أود أن أقرأ أمامك مقطعاً يبدو شديد الأهمية، خصوصاً وأنه يلقي ضوءاً كاشفاً على المرحلة المنعطف التي تجتازها في العام ١٩٢٩. المقطع يقول: «المأساة التي ابتدأت قبل أن أتعرف إليك (تتوجه إلى الزا) واستهدفت إرساء القطيعة إلى الأبد مع أصدقاء فترة الشباب، تؤشر إلى إيقاف الإبداع الروائي في خلال سنوات. ما عجزت أصولية السورياليين عن فرضه علي، واقع الانفصال عنهم يدفعني إلى الرضوخ إليه بشكل تناقضي. إن الطروحات التي تقاسمتها معهم تجعل الرواية مستحيلة، خصوصاً وأنها تفترض مفهوماً للعالم يكون أساساً لها»...؟

أراهون: لا شيء عندي أضيفه إلى هذه العبارة التي اقتطفتها، كما اعتقد من

«إقاصيص أربعين عاماً» وهي مقدمة للجزء الرابع من «النتاج الروائي المتزاوج» لالزا تريوليه وأراغون. إنها واضحة وكفاية. غير أنه من الضروري معرفة الوقائع التي تلمح إليها. أكدت مراراً على أنني أحرقت الرواية الضخمة الأولى من نتاجي في العام ١٩٢٧، أي خلاصة لعبور الصحراء في مناخات السوريالية. ثم دابت على كتابة أشياء مغايرة للتيار السائد، أي انني احترفت السباحة عكس العاصفة، مركزاً على شعر يحتضن بعدين: الميتافيزيقي والفيزيقي، في محاولة تحد مستمر لما كان العصر يعتبره شعراً. على عتبة العام ١٩٢٠، عبرنا، نحن الذين ندعى سوريالين، من الشعر المحدد داخل معادلات السردية والخطابية والتحليلية إلى شعر خارج على كل التحديدات، وذلك بطريقة اقتحامية. هكذا عبر اندريه بروتون من الملامح المالارمية والابوليناريه إلى كتابة تتناقض مع كل ذلك. حتى أن رجلاً مثل ديفردي، وقد كنا نشعر نحوه بالاعجاب والتقدير، خاصمنا بسبب معطيات القصيدة الرائدة التي تتسم بتدفقات عاطفية وانفعالية، خصوصاً وأننا شددنا على تجاوز القصيدة التكعيبية التي كان يعتبرها تشكيله الخاص.

ابتداء من تاريخ معين، نجد في شعري دفقاً من الاستعارات أو الصورة المتفجرة شظايا. ثم فجأة نرى قصائد من دون أية صورة. هذا يعني أنني أردت أن ننتهي من المعادلة القائلة أن معيار الشعر هو الصورة. القصيدة المضادة تجسدت بعنف في «البشاشة الكبرى»، حيث منحى الدفق النفسي أو الجواني لا يتعارض مع التقريرية والتحليلية. لنأخذ قصائد «البندقية»، «لا شيء على ما يرام» و«قصيدة للصراخ بين الأنقاض»، وقد كتبتها بعد مغامرة مدينة البندقية، تؤشر إلى نزعة الانفعال المباشر والتطويع اللغوي الذي تبلوره رموز وإشارات وتراكيب.

● لنقرأ قصيدة، أي قصيدة، من «البشاشة الكبرى»، خصوصاً وأن الكتاب بقي في الظل وعلى هامش كتابتك الشعرية؟

أراغون يقرأ:

لنبصق كلانا معاً، كلانا معاً.
على ما أحببنا.
على ما أحببنا كلانا.
إذا أردت لأن كلينا

نغم فالس واتخيل
كل ما يحدث بيننا من اكفهرار وما لا يعادل مثل حوار مرايا متروكة
في مكتب إيداع من محطة فولينو
أو الأوفرنيي لا بوربول (اسم محطة قطارات في فرنسا)
بعض الأسماء محملة بصاعقة بعيدة.
أتريد أن نبصق كلانا على هذه المناطق الشاسعة.
حيث تتنزه سيارات للايجار
أتريد لأنه يجب أن يكون شيء أيضاً
شيء
يجمعنا. أتريد. لنبصق
كلانا. إنه الفالس.
نوع من الشهقة السهلة
لنبصق سيارات صغيرة.
لنبصق إنه مكتب الايداع.
فالس مرايا. حوار اللامكان.
اصغ إلى هذه البلدان الشاسعة
حيث الهواء يبكي كل ما أحببنا
اتذكر كتفك
اتذكر زندك
اتذكر غسيلك
اتذكر خطواتك
اتذكر مدينة لا حصان فيها
اتذكر نظرك الذي احترق.
اتذكر أشياء عديدة
وحجرات عديدة
وغضباً عديدا

أتوقف هنا، زمن البياض بين السطور لكي تستعيد في ذهنك ما قلته منذ أيام عن الترجمة المتابعة في سطورها، خصوصاً في تراكم الأفعال. الفعل يشكل وحده عبارة متكاملة. هناك صيغة الماضي. وانكسارات اللغة حيث ينتفي الغائب. بعد ذلك، يأتي تكرار صيغة الماضي لكي يدوم زمن الحشرجة. ثم

يرسي الماضي غير المكتمل التواءات الحالة أو الدفقة الانفعالية، الأمر الذي يقرب الشعر من اللغة الفوضوية، على تخوم الصوت..

قرأت هذه المقاطع لأول على التغاير أو التشابه مع كتابتي الشعرية اللاحقة، بعد الفاصل السوريالي. السلك اللغوي متواصل الحلقات. والتشابك والتعقيد يواكبان كل حركات الفعل الشعري. أما التمايز فهو في الرؤيا والبوصلة العاطفية.

[١٢]

[العشق المأسوي]

● يظهر أنك عشت على المستوى النفسي في حدود العام ١٩٢٩ فترة قطيعة، أو فراغ أو تحول تنطبق عليها عبارات مثل: «لم أكن في كليتي سوى بحث عن نار» و«حياتي عبارة عن لامعنى» و«حاولت مهناً متعددة، وشرعت في جنون مختلف. لم أتعد بداية كل ذلك»... وقلت أيضاً: «شعرت في نفسي بامكانية كما بمأسوية العشق». هذه الحالات لم تحددها بمشاعر دينية. لقد محورتها حول الحب بعد أن كرست حياتك في البدء لدراسة الديانات عاقداً العزم على سبر تاريخ الاسرار. كيف تحول الشعور الديني إلى حب مطلق؟

أراغون: يرفض الاجابة. وبعد دقائق صامتة يقول:

لا أعرف شيئاً. إنها أمور في غاية التعقيد بالنسبة إلي. من الضروري أن أردد أن العبارات التي تقتطفها من «الدفتر الأسود»، لا يمكننا اعتبارها خارجة من فمي. إنها من العالم الروائي. وعندما تستشهد بعبارات من «بيضاء أو النسيان»، فانك لا تستشهد بي، انما ببطل الرواية الذي هو جيفروا غيفييه. إنك تضيع نفسك وتضيعني معك لأنني أصغي إليك. أعرف جيداً من أي عالم أجيء، وأين كنت. غير أنه من الصعوبة بمكان أن أعطي تفسيراً جانبياً لعبارات قصيرة.

● أين هي العبارات القصيرة. نعثر على هذا المحور أو الجذر في كل كتابتك، خصوصاً عندما تتوجه إلى يوحنا الصليبي وتقول «إنه الأسم المسيحي لجميع المحكومين بالحب». وفي مكان آخر، تتكلم على هولدرلين قائلاً إن الحب هو تجيير الالمي لصالح الانساني. هل الحب نوع من المفصل بين الحاجة إلى المطلق وحياتك الواقعية؟

أراغون: هذه الملاحظة علقت بها على هامش كتاب جان سير: «أراغون أو

واقعية الحب»، عندما أعقد مقارنة بين فكر هولدرلين وشطحات المجنون في مطولة «مجنون الزاء». هذا الطرح ليس خاصاً بي. الجوهر يكمن في القول: إن الحب ليس تعبيراً عن حاجة إلى المطلق. إنه المطلق. ثمة جماعات من البشر لا تؤمن بالحب. مع هذه الفئة، كل جسور الحوار معطلة. لقد عرفت نماذج منهم. لست من الذين يحتقرون الآخرين بمجرد أنهم لا يفكرون مثلي. لكن بيني وبين الذين لا يعتبرون الحب مطلقاً بحد ذاته جدران عالية وقنوات للتفاهم معطلة.

● في رواياتك نماذج للحب الكامل: دورا مثلاً في «مسافرو العربة الملكية». هذا الحب لا يفترض مشاركة الآخر لكي يكتمل ويتحقق. هناك دورا وبيرنيس والثري المتقاعد جوزيف كيسنيل. إنهم ثلاثة نماذج للحب الكامل: دورا تجسد حلمها في الواقع، بيرنيس ترفض الحب عندما ترى خللاً في حب أورليان لها، أما كيسنيل فيضحي بحبه لكارلوتا من أجلها، ويتركها تغامر مع حبيب قلبها؟

أراضون: يجب أن اعترف بأنني لست مستعداً للدخول في لعبة الشخصيات الروائية التي تتعدد في حبها وبغضها وقرفها. ليس هناك أية تشابه بيني وبين تفكير بيرنيس. كما أن اعتبارات جوزيف كيسنيل تبقى اعتبارات خاصة به. لست قادراً على التضحية من أجل أي امرأة كما يضحي كيسنيل. هنا موقع ضعفي، إذا شئت. فأنا رجل غيور. وغيرتي راسخة، ومن الصعب تجاوزها. كيسنيل يعاني، من دون شك مشاعر الغيرة، غير أنه يتجاوزها. هذه الملاحظة تؤكد على الفوارق بيني وبين شخصيات رواياتي. بطل «بيضاء أو النسيان» الألسني غيفييه ولد في ذات اليوم الذي أبصرت فيه النور، لكنه لا يملك التزاماتي السياسية. وحتى إذا اقتطف النقاد صوراً لكل أبطالي، فانهم لا يتوصلون إلى صياغة قاسم مشترك يدل على شخصية مخترعهم. لقد هندست ملامحهم في ظروف معينة، ثم اطلقتها لتحدي هذه الظروف والتفاعل معها. منهم من يحب ويؤمن بوجود الآخر. ومنهم من ينكفىء على ليله الداخلي ولا يأخذ إلا بذاته في كتاب لم يقرأ كثيراً، يدعى «العيون والذاكرة»، طرحت فكرة الواقع والالتحام به بنوع من الروحانية الكونية التي تلامس أحياناً مفردات النص وخيارات الألوهة والانسانية فيه.

[١٣]

[الجبهة الحمراء]

● في مجموعة «مظلوم وظالم» (١٩٣١)، تقلب المعادلة وتكتب نصاً مضاداً يمجد أحد الأعمال السياسية التي بهرت انظارك على عتبة الثلاثينات، وكاد يؤدي بك إلى السجن، للشكوك التي أثارها على أكثر من صعيد؟

أراغون: تتكلم على قصيدة «الجبهة الحمراء» التي افتتح بها مجموعة «مظلوم وظالم». أقف هنا على الحد الفاصل بين عالمين ورؤيتين. الصور السوريالية تجمدت، وفي المقابل تركز نظري على نماذج الثورات التي تغير المجتمع. نعم عدت من موسكو وتعرضت لنقد عنيف من أصدقائي على المواقف المعلنة باسمهم في مؤتمر خاكاروف. وفي تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٣١، ظهرت في «مظلوم وظالم» قصيدة «الجبهة الحمراء»، وقد اتهمتني وزارة هيريو بتحريض العسكريين على عدم الطاعة والدعوة إلى الدعاية الفوضوية.

هنا تكتل السورياليون للدفاع عني. فقد دافع بروتون في منشور خصصه لـ «قضية أراغون» باسم حرية التعبير الشعري. وانضم إليه ٣٠٠ مثقف. غير أن «بابا السورياليين» رفض على مستوى المضمون أن ينافح عن طروحات القصيدة التي وصفها في «بؤس الشعر» بأنها قصيدة مناسبات أو تراجع شعري. لكنني طرحت اعتبارات بروتون، وأضفت إلى «الجبهة» مطلع: «من يحمي أباك وخبزك»...

● نحن إذاً في قلب القطيعة مع السورياليين، وكأن سكيناً ما يجهز على ما تبقى من خيوط واهية مع بروتون و«البيان السوريالي الثاني»؟

أراغون: القطيعة ترتبط بقضية شعرية وسياسية في آن. ثمة مفهومان يستندان إلى ذات الضرورات الأخلاقية، لكنهما يتعارضان على صعيد الوسائل. لقد حذرت السورياليين من أن قناعاتهم النرجسية لا تغير شيئاً على المستوى العملي. بروتون رفض فكرة العمل الاجتماعي في الشعر، مركزاً على عدم تدنيه الى قضايا ثانوية. بينما الشعر لا يستهدف سوى الثورة الشاملة. لعبة الأسماء التاريخية ليست بالأهمية التي يعتقدها البعض. المحور الأساسي هو التحرير الشامل للانسان على الصعيد النفسي والاخلاقي والسياسي. هذا يعني أن بريتون يرى

تعارضاً بين الفعل السوريالي والفعل الاجتماعي، على الرغم من ارتباطهما. كنت اعتقد أن الوضع الانساني والوضع الاجتماعي رهان معركة واحدة للقصيدة الشعرية. من هنا وقوفي في وجه الذين حشروا قطيعتي مع السورياليين في إطار مسألة سياسية بسيطة. ونعرف اليوم كيف يطفو الأثر الأدبي على سطح الوقائع الطارئة، ليبقى اختزالاً للحقيقة البشرية في تناقضات الظروف التي تعيش فيها.

● تعترف في النص النظري «يجب أن نسمي الأشياء بأسمائها» (١٩٥٩) ان قصيدة «الجبهة الحمراء» فاشلة من ناحية البناء والصور والدفق الرؤيوي، بينما الغبار السياسي الذي أثير حولها حجب إلى حين بنيتها الخاوية وتراكميتها الرديئة؟

أراغون: لنترك الغبار المفتعل حول «الجبهة الحمراء»، مؤكداً على أنها مؤشر إلى فترة نتاج كامل سوف يغطي عقدين من حياتي أي منذ ١٩٣٤ حتى ١٩٥٥، قبل الانعطاف باتجاه الرواية الجديدة مع «الاسبوع المقدس» (١٩٥٨). على مستوى التشكيل البنائي، لا شك في أنها فاشلة، خصوصاً وأنها أرادت التعبير عن رؤيا لم أكن قد تعاملت معها بعد. لذلك هي نوع من التهجي الأولي أو الاختراع الأول. الصور ضعيفة، والنصوص التي تلي الجبهة لها طابع الكتابة التلعثمية، حيث العبور من ضفة إلى أخرى يتسم بسمة الاطناب والانسياق في حركة خارجية . . .

القسم الثالث

«قروي باريس»

رواية «قرويّ باريس» تجتاز تجربة «انيسيه أو البانوراما ـ رواية»، لكن بشكل معكوس. إنها تتدرج من الخيال والميثولوجيا باتجاه أرض الواقع، بينما انطلقت «انيسيه» من الواقع، المرصود هنا وهناك، لتصب في دائرة الحلم والرؤى الهاذية.

نحن هنا أمام قرويّ ينبهر من مفاتن العاصمة الفرنسيّة، التي يراها لأول مرة.

غير أن هذا الجانب من الرواية ليس إلاّ «ذريعة» لتعميق موضوعات السوريالية الكبرى: اللجوء إلى الخيال، ردّ الاعتبار إلى المحسوس كأداة معرفية ووسيلة لإبداع الصور الشعرية. كأن فيزيقية التجربة المحسوسة تؤدي إلى ميتافيزيقية الحلم، انطلاقاً من شوارع مدينة باريس.

الستار الروائي ينكشف عن غاليري تجارية تدعى «ممر الأوبرا». ثمة مجموعة وقائع طوبوغرافية ترسم ملامح اللاوعي للعاصمة: فندق، بائع طرابيش، مزيّن رجالي ـ نسائي، حمامات شعبية وماسح أحذية ودكان للطوابع التذكارية ومستودع كحول وعيادة طبية.

الأشياء المعروضة تحمل بعداً ما وراتياً وتفضي بنا إلى تخوم الخيال والحلم والمجهول. الشهوة تطفح من الوسائد والأرائك والحرائر، وكأنها ثمرات محرمة، لا تناولها سوى مخيلة الشاعر المتوتّرة.

تلّة البوت ـ شومون، موطن آخر للاوعي المدينة، تنبض حلماً تحت ريشة الوصف السوريالي. منها يقطف «القروي» دهشة وميتافيزيقية ومعرفة. كما أنه يقرأ فيها تحولّات عمرانية، بعد الانفجار السكاني الذي طرأ عليها. غير أن الشعر والحبّ الخلاقين يستمران عنواناً للطواف الليلي على طريقة مارسيل نول وأندريه بروتون.

الرواية إذاً مجموعة لوحات يدوزنها إيقاع «نزهات ليلية تتداخل فيها تأملات جمالية». أراغون يطلق هذا التحديد، راصداً بدقة شكل الأمكنة والحجارة وأسماء الرجال الذين أقاموها، إضافة إلى أساطير نمت حولها ودفعتها إلى مستوى «الميثولوجيا الحديثة».

[١]

[جغرافيا اللذة]

«قروي» باريس يسعى إلى هدم معادلة تقليدية تؤكد على أن العقل طريق المعرفة: «لقد نقلوا إليّ روح التحليل هذه. وعليّ أن أبذل جهداً مضنياً للتخلّص من العادة العقلية، لكي أفكرّ بشكل طبيعي، وفق ما أراه وألمسه..» لذلك يردّ الاعتبار للحواس أو «جغرافيا اللذة»، مشدّداً على الرعشة والشهوة والجسد: «قد يتقاسم العلماء الجسد البشريّ كي يدرسوا فيه مواطن اللذّة».

«الأشياء ترتدي طابعاً أسطورياً. والحلم يغوص في الحجر ليؤشر إلى حضارة قيد الاندثار. و«القروي» تأخذه القصّة عندما يرى مديته تدخل عصر الماكينة الصناعية ويتساءل: «ما هو مصير الفنادق السرّية التي شهدت عشق الأحبة، وكيف تندثر شوارع اللذّة وبيوت بنات الهوى؟».

أراغون يبدو أحولياً سوريالياً في «قروي باريس». فهو يركزّ على سياق المعطيات الحسيّة، التي تولّد صوراً جديدة وتطلق الخيال من عقاله:

«اليوم أحمل إليكم أمراً مذهلاً آتياً من الأعماق، من أطراف الوعي [...] إن التاج الذي بتقديمه إليكم يتجاوز رغباتكم ويوقظها،

ويجعلكم تصلون إلى رغبات جديدة لم تشعروا بها. إن الرذيلة المسمّاة سوريالية هي استعمال غير منظم للمخدّر المدعو «صور خيالية». كل صورة تجبركم، في كل لحظة، على إعادة النظر بالكون أسره...»

باريس ترتقي إلى مستوى أسطوري- ما وراثي، في «قرويّ باريس»، كما في رواية «نادجا» لاندريه بريه بروتون، ومع بول ايلوار وجيرار دو نرفال وغيوم ابوليير. قبلهم طاف شعرياً فيها غوستاف مورو، هوسمان، دوجاردان. كما أن بودلير راى في ثنايا شوارعها غواية وإغراء، بينما ألبسها لوتريامون رداء الهذيان.

لا شك في أن رواية «نادجا» لبروتون تبقى مرادفاً روائياً دقيقاً لـ«قروي باريس». من المعروف أن «نادجا» تتألف من مقدمة (٧٠) ورواية قصيرة تدور حول شخصية الضائعة نادجا.

«من أنا؟» تفتتح المقدّمة أو البيان السوريالي، وتؤشر إلى هاجس ما وراثي عميق، يدفع صاحبه إلى تعلّم ما نسيه بطريقة الاستذكار اللاإرادي، للتوكيد على فرادته في العالم، حيث كل الأشياء تخضع لمعايير واحدة. غير أن جغرافية باريس تساعده في مشروعه. فهو ينطلق من ساحة البانتيون مستعرضاً اللقاءات التي قام بها مصادفة. أبرز لقاءاته كانت مع شابة في ثياب رثة تنظر إليه بعينين جميلتين. يجلسان معاً على شرفة مقهى، فتروي له جوانب من قصة حياتها. واسمها «نادجا» مؤلف من حروف كلمة «الأمل» الروسية. عند الافتراق، يسألها بروتون: «من أنتِ؟»، فترد عليه «أنا الروح التائهة».

التقيا عدة مراتٍ بعد ذلك، بناء على مواعيد أو مصادفة. كأن قدراً ما يتدخّل في اللعبة. الرواية تختصر ذلك، وتركّز على وصف مقتضب يشبه المذكّرات، داخل نسق خيالي يزاوج بين المنطق والجنون. في النهاية تدخل «نادجا» مصحاً عقلياً، غير أن بريتون يستمر في التفكير فيها، لأنها شخصية شفّافة وغريبة.

رواية «نادجا» تخرج على الأصولية السوريالية، وتعانق أبعاداً صوفية- فلسفية. وهي أيضاً تحلّل السعادة العميقة التي تنبع من جاذبية وغموض اللقاءات التي تتمّ بشكل مصادفات، محاولة رصد التحولات الشعرية الكفيلة بإعطاء معنى جديدٍ للحياة. الكذب هنا يكشف عن أعمق الحقائق ذات الصلة المباشرة بذواتنا. كما أنه يقيم رابطاً بين الانسان ومصيره، مركّزاً على ضرورة

ـإن الانسان يتوق إلى الشعر
ـالشعر ينبع من المحسوس
ـالجنون هيمنة المجرّد والعام على المحسوس الشعري
ـحيث يفقد الواقع حقوقه، يبدأ المجرّد.
ـالمدهش، الماوراثيات، الحلم، الفردوس وجهنم والشعر، كلمات لا تعبّر في النهاية إلاّ عن المحسوس.

[٢]

[الميثولوجيا الحميمة]

«ما امتع أن يقف الانسان على عتبة أبواب الخيال»، يقول القرويّ أمام مبنى الأوبرا الحامل شاعرية ميتافيزيقية وقلق اللانهاية. هدفه الدخول إلى «عالم سحري»، و«ميثولوجيا حميمة». هل التماثيل التي يراها سوى «رسل جوالين للماوراثيات؟».

نقرأ بنوداً لبيان سوريالي محتمل في «قرويّ باريس». إنها رواية ـ قصيرة. وأراغون يرصد بعينه وخياله وحلمه أخباراً ووقائع، كاتباً رواية «اللا ـ رواية». وكأنه يمهد الطريق لنصوص «الدوّامة اللغوية» في «محكم بالاعدام» (١٩٦٥)، «بيضاء أو النسيان» (١٩٦٧) و«مسرح / رواية» (١٩٧٤).

أراغون في مرحلة «قرويّ باريس» لا يرفض الواقعية باسم ما فوق الواقعية. يريد بعث القدرة على إدراك معطيات مباشرة للحواس ولعالم المحسوس. إنها العودة إلى الانسان الحقيقي، والانسان الواقعي، الذي يبقي بوضوح وجلاء وقائع العالم المألوف، والمحسوس. لكن قوة الغريزة وتحرير العقل من التقاليد الاجتماعية لا يتحققان إلاّ بقوة الحبّ. الحب مفتاح المعرفة والانسان والكون: «لقد حان الوقت لكي نبشّر بدين الحبّ»، يقول «القروي»، رافعاً الحبّ إلى مستوى المعجزة والمرأة إلى مرتبة الملهمة:

«كنت أدخل عالم المحسوس، ذلك الذي أوصد بابه أمام العابرين

الفكر الواقعي ينبع عندي من الحبّ. إن الحب ينبوعه. ولا أنوي الخروج أبداً من هذه الغابة المسحورة».

في هذا المناخ، تتحوّل المرأة مخلوقاً عجيباً، والشعر قناة وصول إلى ما وراء الواقع. «قروي باريس» يندرج في هذه المعادلة ويتجاوزها. الحبّ والشاعرية، محور أساسي في أعمال أراغون، أو سلك، يوحّد تباين إصداراته وتغايرية النبرات في معترك الكتابة.

باريس تعيش على إيقاع الأسطورة. صورتها تتكامل مع القرويّ عبر مستويين: سيرورة معمارية وموت الأشياء والناس الذين شيدوها على منعطف الحضارات. الفعل الشعري يلتقط اللحظات الهاربة ويضعنا أمام صدام الشكل اللامنتهي والوصف الوجداني المتوتّر.

تفاصيل من سيرة أراغون في «قرويّ باريس»: الروائي يسوق حكايات تعود إلى زمن إقامته في «الريناني». لكن المادة الاخبارية تتضاءل بقدر ما يقترب «القرويّ» من نهاية حلمه. النزول إلى الأرض تبرّره معطيات سياسية، أخذ أراغون يعانيها تحت وطأة أحداث تاريخية، الأمر الذي يؤكد على البُعد الواقعي في الرواية السوريالية. هذا ما أشار إليه «مجنون الزا» عندما لفت الانتباه إلى طرائق تحوّل السوريالية الى واقعية ، مع ما يستدعي ذلك من انعطاف في الكتابة نحو المزيد من التعليل والتقريرية.

نلاحظ في نصّ «قروي باريس» صوراً وملصقات وإعلانات. العرائض لا قيمة روائية لها. الهدف إرباك القارىء والتوكيد على أن أتفه الأشياء قادر على ارتداء طابع سحري ـ سريّ. نتوقف خصوصاً عند كتابات أخذت عن نصب وسط تلّة البوت ـ شومون. أراغون، على غرار السورياليّين الآخرين، يركزّ على السمة الفلسفية لأية كتابة، ولو سُلخت عن مصدرها. ومثل بروتون في «نادجا» يؤكد على أن ثمّة مدى خارقاً تحت قشرة الموجودات والكائنات. لا شك في أن تأثير الفن التشكيلي ظاهر في هذا الأسلوب، وقد سوّقه الرسام السوريالي ماكس ارنست.

جملة عوامل أدت إلى انفجار الحركة السوريالية. لكن الأسلوب السوريالي وطاقاته الايحائية استمر في نتاج أراغون، حتى في ذروة «عالم الواقع» الذي وضعه نقاد في خانة «الواقعية الاشتراكية».

«الربيع السوريالي» يطرح اسئلة في مسار أراغون شاعراً وروائياً على المستويين شكلي ـ لغوي. وقد كان وراء تطوره من البنية التقليدية إلى بنية ديناميكية تفرضها معطيات الموضوع وضروراته الداخلية.

«انيسيه أو البانوراما ـ رواية» و«قرويّ باريس» روايتا كولاج في الدرجة الأولى. إنهما يستوعبان تقنيّات تشكيلية ـ سينمائية، وينطويان على مادة إخبارية موثقة. اللافت أن اسم مجلة «أدب» السوريالية يرد أكثر من عشر مرات، وهي المجلة التي كانت منبراً لتحركات السورياليين وطروحاتهم.

تبعاً لذلك، يتطوّر النصّ انطلاقاً من خليّة رحمية هي باريس. إنها امرأة وحديقة ونزوة بدائية، ومدى اللقاء بالحب والذاكرة والميثولوجيا العصرية. هي حضور في الدرجة الأولى، ووطن للانسان الحقيقي ـ الواقعي، في دائرتها «تتأسطر» الأشياء والكائنات، كما يقول الناقد رولان بارت في «ميثولوجيات».

الأسطورة تتوحد مع شعور جديد نابع من الصوفية واللاوعي الفرويدي. أراغون تأثر بنرفال ولوتريامون وأبولينير في هذا المجال، غير أنه تفرّد في الايحاء بعالم واقعي يتأرجح بين الممكن والمستحيل. ثمة غلالة غامضة تواكب وضعه الأكثر دقة وواقعية. إنها نبرة أراغون وخصوصيته التي لم تنفصل عن بُعد سياسي ـ ايديولوجي في «أنيسيه» و«قرويّ باريس». هذا الجانب لا وجود له في «كانت ذات مرة بائعة خبز» لبيريه و«الحب والحرية» لدسنوس و«آخر ليالي باريس» لسوبو.

عند بنجامان بيريه، ثمة سيطرة لاتهامات موجهة إلى الاكليروس مع نزعة تدميرية للآثار والتحف. أما دسنوس، فيعطي المركز الأول للحبّ والموت مع إضفاء سمة القلق النابع من تباين الوجوه وتضارب الأشياء. بينما تهيمن موضوعات الليل والألوان القاتمة والمذيان العاطفي على مجمل كتابة سوبو.

[٣]

[التشكيل اللغوي]

أراغون يعالج هذه الموضوعات، غير أنه في نهاية «الربيع السوريالي» يركزّ على «الوحدة الاشتراكية» التي يجب أن تخيّم على المدينة. فالسحر السوريالي لا يتعدّى مرحلة التشكيل اللغوي. لذلك تجمع اللغة، أسلوباً وتراكيب بين عدة

عناصر، منها ما هو مستقى من المعجم الكلاسيكي، ومنها ما هو مستحدث، موظف لتدمير مكونات النصّ الكلاسيكي.

سمة أساسية تقرب كتابة أراغون السوريالية من الرواية التقليدية، خصوصاً من روايات فلوبير في «مدام بوفاري» و«تجربة سان ـ انطوان» و«سالامبو» و«التربية العاطفية». إنها حقل لغوي ظاهر، مما يؤكد أحياناً على أن تجديد أراغون كان فكرة نظرية أكثر منها ميدانية، في نصوصه. هذا يدل على أن موضة «الكتابة الآلية»، وما تحمله من انفصام لغوي وتفجرات نفسية، تلغي ذاتها، إذا بحثنا عنها في سياق النصّ. وذلك على الرغم من التنظير الذي لجأ إليه السورياليون لاخفاء مصداقية عليها.

اشكالية العبور من السوريالية إلى الواقعية حسمتها عوامل خارجيّة خضع لها أراغون بعد العام ١٩٢٧. المنعطف جذريّ، وقد حمل صاحبه على إحراق روايته الضخمة: «الدفاع عن اللانهاية».

الحريق لم يلتهم فقط نصّاً روائياً، إنما مرحلة مهمة من حياة السوريالي أراغون.

دخول الزاتربوليه إلى المسرح دفعه باتجاه آفاق سياسية وفنية جديدة. هذا ما حمله على إضرام النار في كل نساء الماضي. المرأة والالتزام السياسي شرارة جديدة لروايات «عالم الواقع» الخمس. غير أن السوريالية سوف تبقى نسغاً يرفد الكتابة بالشعر والحلم والغنائية.

العبور لم يكن إلاّ تجريبياً. إنه أرض اكتشاف لغة الجديد، لغة الصراع الجديد، على منعطف الحروب التي تدمر سعادة الرجال والنساء:

«لا حبّ سعيداً...»

● « حرب طروادة لن تقع بيني وبين النقاد »

الحوار الثالث:

عبور تجريبي إلى الواقعية

إشكالية العبور من السوريالية إلى الواقعية تبلورت بفعل عوامل خارجية خضع لها أراغون وجعلته ينعطف باتجاه الرواية الملتزمة في مسلسل «عالم الواقع»، بعيداً عن أصولية بروتون التي لم تستطع أكثر من «عقد قرانات ناقصة بين الكلمات».

العوامل الخارجية تتراوح بين لقائه الزا تريوليه والشاعر الروسي مایاكوفسكي. ثم مجموعة رحلات إلى الاتحاد السوفياتي وتأليبه المثقفين حول نواة للدفاع عن السلام، واندلاع الحرب الاسبانية والحرب العالمية الثانية وانهيار فرنسا أمام الزحف الهتلري. إلى ذلك تضاف مقاومة الاحتلال و«أوذيسة» الدم وايديولوجيا الأمل بعد انكفاء الهتلريين نحو نهر الراين. ومن العام ١٩٤٥، حتى اليوم، أي نحو ٣٥ عاماً من الرغبات واليأس والهوس والجراح والاختمارات، جسدها «مجنون الزا» في مادة روائية تتوهج ورؤى.

إلى أي حد تفاعل سياق الأحداث التاريخية في خيارات أراغون الايديولوجية؟

المغامرة السوريالية كانت رفضاً للعالم القائم بكل معطياته وحقائقه. ارتدى التطرف طابعاً أكثر راديكالية عندما سعى بروتون إلى تغيير الحياة عبر الفن والأدب، متوكئاً على كشوفات فرويد وتطلعات ماركس وإشراقات رامبو

ولوتريامون.

[١]
[الوعي الفردي والجماعي]

بول ايلوار «الحركي» السوريالي الذي انعطف باتجاه الالتزام العقائدي أسس لانتقال من الوعي الفردي إلى الوعي الجماعي. وقد تلقف أراغون هذه المعادلة بعد صياغته «قروي باريس» وارسى مفهوم وعي الواقع ومعرفة تناقضاته الاقتصادية ـ السياسية ـ الاجتماعية لكي تتحقق مصالحة الانسان مع نفسه ومع محيطه في آن معاً.

يصرخ «مجنون الزاء» في نهاية «قروي باريس»: «اصمتوا انكم لا تفهمونني. أنا لا أتحدث عن شعركم. لكن عن الشعر الذي يطمح إليه الانسان. الشعر كمطمح انساني...» الصرخة تؤشر إلى العبور من ما فوق ـ الواقعية، وقد انتهت إلى هلوسات مروعة مع دسنوس، إلى الواقعية، حيث الحرية الجماعية والسعادة الجماعية. وخناقة أراغون مع الرسام السوريالي سلفادور دالي تختزل مضمون التوجه إلى الرواية الملتزمة. لقد حضر دالي الاجتماع وهو يرتدي ثياباً غريبة سكب عليها زيتاً وحليباً، فصاح أراغون في وجهه: إن هذا الحليب المسكوب هدراً قد يطعم أطفال عائلة ليوم واحد...

الناقد السويسري مارسيل ريمون تحامل في كتابه «من بودلير إلى السوريالية» على «مجنون الزاء واعتبر نقله البندقية من الكتف السوريالية إلى كتف الالتزام السياسي قتل للشاعر فيه. هذا الحكم المتسرع المبني على أساس جمالي صرف، لا يأخذ بعين الاعتبار مآزق الرواية الأراغونية ومحاولة تخطيها ذاتها باتجاه كتابة لا تؤرخ لما حدث بل تستشرف ما يمكن أن يحدث. يقول أراغون: «لقد اكتفى الروائيون حتى الآن بمحاكاة العالم. علينا الآن ابتداعه من جديد...»

الاسئلة التي يثيرها مسلسل «عالم الواقع» على المستويين الأيديولوجي والروائي لم تستنفد بعد بجمل معطياتها.

المسلسل الذي يبدأ عام ١٩٣٤ مع «أجراس بال» وينتهي فجاة العام ١٩٥١ مع «الشيوعيون» (أربعة أجزاء ـ ١٨٠٠ صفحة) يغطي الفترة الأبعد التزاماً سياسياً في حياة أراغون، والأعمق جذرية ايديولوجية. إنه أيضاً المدى

الاختباري المفتوح على تقنيّات روائية متغايرة وأوعية فنية متباينة. الواضح أن الآلة الروائية الأراغونية تتميّز بالترجرج والتلعثم في «عالم الواقع»، ربما باستثناء «أوريليان» التي هي رواية ـ قصيرة، داخل كتابة ذات أبعاد أوركسترالية.

في هذه المرحلة يتمرس «لوي باريس» بخفايا اللعبة الروائية. فهو متردّد في انتهاج أسلوب قصصي واحد. يبدأ «أجراس بال» ولا ينتهي في الانتهاء. يتمدّد دائرياً في «الأحياء الجميلة». يعالج شريحة تاريخية في «مسافرو العربة الملكية» بشكل مجزوء. في «أوريليان» يستشرف ذروة تقنية. ويسقط في «الشيوعيّون»، مما دفعه إلى صياغة جديدة في العام ١٩٦٧.

[٢]
[مخاض التقلة النوعية]

نلاحظ في مسلسل «عالم الواقع» مرحلتين روائيتين متمايزتين: الوعود الواقعية وتشتمل على «أجراس بال» (١٩٣٤) و«الأحياء الجميلة» (١٩٣٦).

أراغون يبحث عن طريق خارج الغابة السوريالية، ويتلمّس بنوع من الالحاح اللجوج مساراً واقعياً حيث «يجدر بالمرء أن يحيا ويموت».

التقلة النوعية صعبة. نقرأ ملامح المخاضّ في مآزق الأسلوب وأصوات الراوي وهيكلة الأوعية السردية. «أجراس بال» تدور حول ثلاثة محاور: ديان المرأة التي تبيع جسدها لكي تعيل أولادها، وكاترين التي تتمرّد على واقع المرأة ـ الدمية، في فوضوية عابثة، والمناضلة الاشتراكية كلارا التي تعتنق ثورة البروليتاريا وتبشر بمستقبل المساواة وتكافؤ الفرص.

جدلية «أجراس بال» تتحوّل معادلة ثنائية في «الأحياء الجميلة» وتتطور حول مصير أخوين، ادموند وأرمان. الأول يجسّد الذهنية البورجوازية، والثاني يبحث عن أصالة ذاته في العمل والثورة المنظمّة. المرحلة الثانية من «عالم الواقع» تحمل عنوان «نضج الكتابة الروائية»، وتغطيّ «مسافرو العربة الملكية»، «أوريليان» و«الشيوعيون».

الصياغة الروائية تتزامن مع هزيمة فرنسا أمام الزحف النازي. وتحمل في نسيجها بصمات الحرب والانهيار. «مجنون الزا» يفضح الأنانيّات الفردية والجماعية في «مسافرو العربة الملكية». يؤكد على أن لا سعادة شخصيّة في زمن

الحرب والهزائم الوطنية في «أوريليان». كما أنه يرسم تداعي مؤسسات مدنية وعسكرية في «الشيوعيون» مركزاً على صفقات وتواطؤ ومساومات عجلت بتآكل الجيش الفرنسي ودخول هتلر إلى باريس.

أراغون يحاول تطويع الآلة الروائية والتحكّم بدقائقها. من هنا وحدة النبرة التي توائم بين أساليب متنافرة. «مسافرو العربة الملكية» ترتدي مواصفات القصة الدراماتيكية، و«أوريليان» تنشد غنائية جريحة في إطار مرئيّة شاملة، بينما تصوغ مجموعة «الشيوعيّون» ملحمة الشعب الذي خانته ظروف سياسية، على الرغم من بذل بعض الأفراد وبطولات شخصيّة.

إن الانعطاف من الجمالية السوريالية إلى الواقعية الاشتراكية طرح على الشاب أراغون مشكلات فنية ـ تقنية لم يكن في موقع معالجتها وايجاد حلول لها. كما أن التزامه الحزبيّ قيده بتوجهات ايديولوجية، اضافت إليه صعوبات جديدة.

نعرف أن أراغون لجأ إلى تنظير مكثّف للتحايل على مأزقه. لكن قراءة «عالم الواقع»، تؤكد على أن «قروي باريس» عانى ميدانياً الأزمة البنيوية الخاصّة بـ«الرواية التاريخية» ولم يتخلص منها إلاّ عندما انعطف من جديد بعد العام ١٩٥٥ باتجاه نسق روائي آخر، يواكب ايقاع النصوص الجديدة مع مارغريت دوراس، ميشال بوتور، روب غرييه، وروبير بانجيه.

من منظور ماركسي، يحلّل أراغون الأسباب التي أدت إلى نشوب الحرب العالمية الأولى. فيفضح جشع الطبقة الحاكمة، ويركّز على هروبها من المسؤولية. ثم يغمز من قناة قادة المنظّمات الشعبيّة والنقابات الذين ركنوا إلى «وعود معسولة» وفشلوا في زعزعة أسس الجمهورية الفرنسية الثالثة.

في خطّ موازٍ لهذه الرؤيا، كثّف «مجنون الزاء» نضاله داخل الحزب الشيوعي الفرنسي: بين العام ١٩٣٢ و١٩٣٦، زاول العمل الصحفي، وأطلق «جمعية الكتّاب والفنانين الثوريين». وسار مع جوريس وبلوم، في تظاهرات العام ١٩٣٥، مسهماً في تكوين «الجبهة الشعبية»، وهي تجمّع اليسار الفرنسي المناوئ للجمهورية الفرنسية الثالثة. كما أشرف على لجان استقبال «اللاجئين الاسبان» من غضب فرانكو، وشكل عصبة الأدباء المتعاطفين مع الجمهوريين الاسبان، بقيادة اندريه مالرو. وتسلّم أيضاً رئاسة تحرير الصحيفة اليومية «هذا المساء»،

في العام ١٩٣٧، قبل أن يتطوّع مرة ثانية للقتال، عشية نشوب الحرب العالمية الثانية.

بعد انكفاء هتلر عن فرنسا، التجأ إلى جبال البيرنيه، وأشرف على تنظيم شبكات المقاومة الفرنسية السرّية. وانتُخب في العام ١٩٥٠ معاوناً في المكتب السياسي للحزب الشيوعي الفرنسي، وأصبح عضواً أصيلاً في العام ١٩٥٤، تاريخ الشرارة الأولى لحرب الجزائر. وترافق هذا الانتخاب مع عدّة اسفار قام بها إلى الاتحاد السوفياتي، برفقة الزا تريوليه، وتعرف عن قرب إلى انجازات الثورة البولشفية.

[٣]

[الخيارات الجديدة]

هذه المادة السياسية يحاول أراغون إدخالها إلى «عالم الواقع». فينجح حيناً ويكبو حيناً آخر. في الحالين تتطور أفق ايديولوجية في نصّ روائي، عبر اقنية الحبكة والشخصيّات وتلاوين الزمان والمكان. فهي تارة شديدة الوضوح، وطوراً مستترة، وفق اعتبارات جمالية ـ فلسفية. إنها الشرارة الأولى لفصل الكتابة، وتعكس بعدين: البعد التقني ـ الروائي وبُعد المعاناة السياسية ـ الايديولوجية. فأراغون بين أدباء القرن العشرين، أحد القلائل الذين اسّسوا علاقات تقاطعيّة بين المستويات اللغوية والجمالية والايديولوجية في مدى الكتابة وعملوا على صهرها في ترابط عضوي حميم.

يقول «مجنون الزا» في المقدّمة الجديدة لـ «عالم الواقع» بمناسبة إدراجه في «النتاج الروائي المتزاوج»:

«كتبتُ «عالم الواقع» بين ١٩٣٣ و١٩٥١. أما أحداثه، فتعود إلى ما بين ١٩١٩ و١٩٣٩. كنت مزمعاً على متابعة السلسلة. لكنني توقفتُ بعد «الشيوعيون»، إذ كان مفروضاً أن أكتبها وفق ما فهمت، وليس كما تمثلتها بعد ذلك، مجموعة مخلوقات من لحم ودم، خصوصاً وانني أحمل في نفسي مأساة أخرى مغايرة لما كنت أحمله منذ عشر سنوات. مأساة لا أفهم عنها شيئاً، غير أنني أعانيها في الظلام والصمت، سؤالاً لا أعثر على جواب عنه، حتى انني لا أعرف كيف أطرحه».

إن صياغة «عالم الواقع» بدأت وسط زلزال نفسي ـ أخلاقي، وانتهت في الدوّامة ذاتها. أراغون يدمر خياراته السابقة. يرمي بنفسه في متاهة خيارات جديدة. في العام ١٩٣٢، حضر تآكل السوريالية. وفي العام ١٩٥٥ سمع «قرقعة عظام في المرجل الاشتراكي». غير أنه لم يرجع إلى نرجسيته إلا بشكل مموّه. «الأخرون» هم هدف طوافه الروائي الجديد، على عتبة «الاسبوع المقدس» في العام ١٩٥٨ كما في ١٩٣٤، على عتبة «أجراس بال»:

«أريد أن أعطي هذه المؤلفات عنواناً كاملاً، لأتذكر معاناتي الطويلة: «عالم الواقع». وأهديه إلى الزا تريوليه التي أدين لها بمعرفتي، في خضمّ أفكاري الضبابية، أدخل إلى عالم الواقع، حيث يجدر بالمرء أن يحيا ويموت.»

الموضوعات تؤسس وحدة ممكنة لـ «عالم الواقع»: ثمة بحث عن الحب في مناخ الحرب وصراعات اجتماعية حادّة. كما أن تركيزاً على المال ومضاعفاته على سعادة الأفراد والمجتمع. إلى ذلك يؤمن المؤلف بالسعادة النابعة من انسجام المجموعة. إنها محور ايجابي في مسار يرتسم فوق انقاض الحاضر المليء أخطاء وخطايا. ذروة المسار، حضور المرأة بعد خروجها من النبعية، وأداء دورها في مجتمع متناغم، يؤمن بالحب وبتغيير العالم. إن المجتمع العادل، هو مجتمع تحرير المرأة:

«المرأة التي لا تشبه الدمية، إنما تلك التي تكوّن نفسها بنفسها ليس في هدوء الدراسة والغنى، إنما في معارك الفقر والاستغلال. هي التي اغنيّها، وسوف اغنيّها دائماً».

القسم الأول

«أجراس بال»

بين تاريخ إصداره في العام ١٩٣٤ وقراءته اليوم، تطرح «أجراس بال» معادلة ثنائية قائمة على نقيضين: البورجوازية والبروليتاريا، على الرغم من أن ثمة توسطات تسوّغ عبور بورجوازيين الى معسكر الكادحين.

جملة اسئلة نطرحها هنا:

١ ـ السمات الروائية التي تبلورت مع «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» و«قروي باريس»، خصوصاً بنى الرؤيا الجمالية وانساقها ومنطقها ومقارباتها، هل تؤسس حضوراً لها في «أجراس بال»؟

٢ ـ إن الحزب الشيوعي الذي انتمى اليه أراغون بين ١٩٢٧ و١٩٣٠ كان دوغمائياً في طروحاته الايديولوجية: «طبقة ضدّ طبقة».

٣ ـ ما هي تأثيرات هذا التوجه العقائدي في روائي يعالج مادّة جديدة بالنسبة اليه: نضال البروليتاريا؟

[١]
[دوغمائية طبقية]

لأول وهلة، أراغون يحاول التخفيف من عبء الدوغمائية في «الاجراس»،

مشدّداً على واقع معقد يشهد عبور بورجوازيين الى معركة الطبقة العاملة. هؤلاء الأشخاص يتحولون عاطفياً وفكرياً.

في السياق التاريخي، تبدو هذه المعالجة جديدة في مسار الرواية الفرنسية. لا شك في أن الأحداث السياسية دفعت الى الواجهة اشخاصاً يعاكسون التيار العام السائد في مجتمعهم. وقد رصد أراغون هذه التحولات على مستوى العاطفة والبُعد الأخلاقي ـ الجمالي.

إذا كانت الطبقة الكادحة تبدو منظمة ومؤطرة في «أجراس بال»، فان قراءة دقيقة للنص تفضح هذه الصورة. ثمة تيارات تتنازعها وتترك شروخاً في بنيتها: صيانية ثورية، غوغائية، سلمية بدائية، اضافة الى مؤثرات جوريس وغوسد المتفاعلة تضادياً فيها...

من دون اللجوء الى مقارنة روايات «عالم الواقع» ببعضها بعضاً، نلاحظ أن «أجراس بال» تعكس تطوّراً تقنّياً صعباً، في بنيتها كما في تراكب مستوياتها. غير أن معطيات الواقع وتعقيداته تنتظم في «الأجراس». والمؤلف يعي ضرورات الانطلاق من ديكور الماضي حيث تحدس مشكلات المستقبل، التي تحتل موقعاً أساسياً في كتابة المستحيل.

يقول أراغون: «ليس ثمة حقيقة واحدة لمعرفة الواقع البشري. من هنا اتوسل الجدلية مرآة لفهم تعقيدات الانسان وتعدّدية المجتمعات في أصالتها السياسية والعاطفية. وإذا كانت نظرية الانعكاس الماركسية حاضرة في مؤلفات الواقعية، فانني أكسر المرآة، من دون حرج، لتأسيس واقعية الفرضيّات وليس واقعية الحقائق الناجزة...

من هذا المنطلق، خمسة محاور تشكل أفق «الأجراس» الروائي:

١ ـ الطبقة الكادحة بطلة الرواية ونقطة جذب لأحداثها.
٢ ـ رهان على قدرة المرأة وخلاصها من مصير «اللعبة الجميلة».
٣ ـ المرأة ـ الثورية كنقيض للمرأة المستعبدة.
٤ ـ الوعي الاجتماعي ـ السياسي عند منعطف الحروب والدم.
٥ ـ المستقبل للمرأة المحرّرة والسلام الاشتراكي.

عنوان «أجراس بال» يعود الى مؤتمر «الأممية الاشتراكية الثاني» الذي انعقد

في مدينة بال السويسرية في العام ١٩١٢، للرد سلمياً على شبح الحرب الذي أخذ يرتسم في الأفق الأوروبي. أراغون يرصد التحوّلات عبر البحث في مصير ثلاث نساء يجسدن أقداراً اجتماعية متباينة. ومن خلالهن يكشف عن عوائق نفسية ـ اقتصادية تحول دون نضجهن وتبلور شخصيتهن.

تتوزع «الأجراس» على أربعة أقسام: ديانا، كاترين، فيكتور، كلارا، تضيء مسارات متناقضة، وسط لوحة العصر المتآكلة: رجال مال جشعون، نبلاء ساقطون، لامبالون فقدوا خلقيتهم، نقابيون مترددون، سلطة سرابية، عالم يتفكك، على عتبة الحرب التي تفضح أسس هيكلته على الربا (برونيل) والعنف (قتلة متظاهري كلوز حيث مصنع للساعات) والدعارة المستترة (ديانا).

مع أراغون لا نعيش الثورة، انقلاباً عجائبياً بسحر ساحر، كما مع مالرو في «المصير البشري». ولا نلتفت إليها باعتبار أنها سراب طوباوي على غرار طروحات جول رومان أو روجيه مارتان دوغار.

[٢]
[رهان المستقبل: المرأة]

ثورة أراغون ترتكز إلى نقلة نوعية، في ظروف تاريخية محدّدة، وسط تناقضات اجتماعية جذرية. وهي تتناقض مع الفوضوية، والعنف الدموّي، والقمع اللامجدي، وتستهدف البنية الاجتماعية بكاملها.

«مجنون الزا» لا يخفي قناعة أساسية: الثورة الاشتراكية عمل جماعي من أجل المجموع، رائدها عقلانية هادئة، وتكاملية بين الطاقات الفردية. معه يموت «البطل» في معناه الكلاسيكي. لا أبطال في «أجراس بال»، كما في الروايات اللاحقة. ثمة فقط أدوار تاريخية يؤديها أفراد موهوبون، ضمن تنظيمات اجتماعية متراصة، تهتدي ببوصلة الحبّ.

هذه الشروط لا تتوفر في «أجراس بال». الثورة تبقى هاجساً قائماً. لكن الوسائل الكفيلة بتجسيدها ميدانياً، تستمر شبه معدومة وسط التجاذبات وتعدّد مراكز القرار. غير أن «قروي باريس» لا يريد انهاء الرواية بانطباع سلبيّ مردّه الى «فشل المشروع الاشتراكي». لذلك يقودنا الى كاتدرائية بال حيث يعقد المؤتمر الأممي من أجل السلام. صورة الألمانية كلارا زتكين تقفز من بين الجمهور الزائغ

العينين، محملة بآمال المآسي الكادحة.

في «بال» المزيّنة بأجواء العيد، يتظاهر العمّال والكادحون. أي عيد هو الذي يجري وسط رعي النرد فوق شطرنج الحرب؟ شبح ١٩١٤ مثل سيف ديموقليس في التراجيديات الاغريقية الكبرى، والخنادق والبنادق ورقصة الدم والمشوّهين تتراءى في أبعادها الدراماتيكية.

«مجنون الزاء يذهب بعيداً في لحظات الغنائية ـ الملحمية الرائية. إحساسه الشعري يرفده بايقاع رؤيوي أوركسترالي. وكلارا زتكين تعلو بقامتها النضالية، وسط مدى ثوري رحب، صورة مضادة للمرأة التي تكتفي ببهارج المومس.

في لعبة دقيقة من التضادّات والتوازيات، يرصد أراغون ثلاثة جوانب جدلية لمصير المرأة في عصرنا.

على المستوى اللغوي ـ الشكلي، يزاوج أراغون بين الفرد والجماعة والحب والوعي التراجيدي لجدران من الدم تعلو على ايقاع تجار الحروب الخشيث. الحب الأصيل والوعي الثوري يتواكبان في صياغة محتملة لمستقبل سعيد.

فلسفة أراغون في «أجراس بال» تخضع للمناقشة، وتفتقر الى الأدلة. غير أن «مجنون الزاء يضع الحجارة الأولى لعمارة سوف تكتمل في آثارهُ وكتاباته. المرأة هنا مرتبطة بالمستقبل بشكل حميم. إنها المحور الاخلاقي والمقياس لتطور النفوس والذهنيات ونفض البنى السياسية ـ الاقتصادية.

نظرته إلى المرأة مشروعة تاريخياً. منذ زمن بعيد، تكتشف المرأة مجتمعات تهيكلت في غيابها، الأمر الذي دفعها إلى «التشيؤ» في وجودها الحميم، وعلى مستوى ضروراتها العاطفية. كل ما يحول دون السعادة يعنيها. وتبدو أحياناً أكثر وعياً لأشكال السعادة الممكنة خصوصاً في المجتمعات التي ترفض مبدأ اللعبة الذهوية. هل بوسعنا التكلم على السعادة وسط التمايزات الاجتماعية والبؤس ولغة النار؟

في «أجراس بال» يصوغ أراغون لوحة كاملة للمجتمع الفرنسي في العام ١٩١٢. مرافعته تطال طبقتين اجتماعيتين تتصارعان من أجل رهانات ايديولوجية محدّدة. الهدف بناء مجتمع جديد يتيح تفتح السعادة الفردية والجماعية.

القسم الثاني

«الأحياء الجميلة»

تنقسم «الأحياء الجميلة» الى ثلاثة أجزاء أو مساحات الرواية: «سيريان» عاصمة مقاطعة ريفية، باريس، وحانة قمار فيها.

في «سيريان» تهيمن بورجوازية حريصة على امتيازاتها. البروليتاريا، وجل أفرادها هنا من الايطاليين الذين يعملون في مصنع شوكولاتا «لاسافوريارد»، تلجأ إلى الاضراب للحصول على مطالبها. إنه عالم ريفي مليء توتراً واحقاداً طبقية.

الحملة الانتخابية تبلور غليان سيريان، وتضع وجهاً لوجه مرشحين ذوي ولاءات متناقضة. إعادة انتخاب عُمدة سيريان الراديكالي، الدكتور بربنتان تسمح لأراغون بتحليل ممارسات البورجوازية الريفية، على المستويين الأخلاقي والسياسي.

الانتصار الراديكالي يؤجج العداوات داخل عائلة بربنتان: الابن الصغير، أرمان، يثور ضد الظلم الذي يعطي مشروعية لإعادة انتخاب والده. فيهجر سيريان، للبحث عن دور له في المجتمع، بعيداً عن كوابيس الابتذال والرتابة.

[١]
[أرمان وادمون]

في باريس يصادف ارمان أخاه ادمون الذي يتابع دروساً في الطبّ. الحملة الانتخابية في العاصمة تذكّر بمناخ سيريان: جشع مادي، فضائح، صفقات ذات بُعد وطني.

الدكتور بريتان يغرق في وحولها. ادمون يشيح بنظره عن «مسرح التبذّل». هدفه الادهاش واصطياد مديح النساء واعجابهن به. طريدته الأولى زوجة استاذه في المستشفى، حيث يمضي فترة التدرّب، وتدعى مدام بوردلي. ثم المومس كارلوتا التي تعيش في كنف الثري كيسنيل.

أرمان الباحث عن ذاته يصل باريس. ولأنه في حاجة شديدة الى المال، ينزل ضيفاً على أخيه الذي يطرده، رافضاً التعرّف اليه. الشاب يتيه جائعاً في باريس، مدمراً، باحثاًعن عمل ودور.

«حانة القمار» في باريس هي المساحة الثالثة في الرواية. ادمون بصحبة كارلوتا يدمن على الربا والصفقات المرتجلة: «المال. المال. المال. إنه عالم دنيء، ليس ثمة شعور إلاّ ويلطخه المال». على الرغم من ذلك، يسرف في الربح المؤقت والخسارة الدائمة، الأمر الذي يضطّره إلى الاستنجاد بصديقته السابقة، السيدة بوردلي، التي تهجر زوجها، حاملة معها جواهر وحلي، آملة في الاحتفاظ بـ«الجيغولو» ادمون. فيسترلي على متاعها الثمين ثم يطردها. بعد يومين، نعثر على جثتها ممزّقة ارباً، وموضوعة في كيس. شبهة القتل تقع عليه. فيُسجن، ويتدخّل الثري كيسنيل وكارلوتا، التي تبيع ذاتها للمحقّق، لكي يطلق سراحه. جوزف كيسنيل يكتشف بعد «الفاصل الدمويّ» علاقات كارلوتا بادمون. ولأنه مفتون بها، يقترح على «الجيغولو» اقتسامها معه فيقبل بالعرض، معلّلاً نفسه باختراق دوائر البورجوازية الثرية.

في غضون ذلك، يجد العاثر الحظّ ارمان عملاً في مصنع ويزنر. من هذا الموقع، يتأكد من مآزق المصير العمالي، والاستغلال الذي يرافقه.

* * * *

قراءتان ممكنتان لـ «الأحياء الجميلة»: قصة دخول شابين إلى الحياة واصطدامهما بخيارين لا ثالث لهما: الانخراط في آليات البورجوازية. أو معانقة

مُثُل الطبقة العاملة والنضال في صفوفها.

القراءة الأولى تضعنا في خط روايات «الدخول الى الحياة» التي سبقت «الأحياء الجميلة». وقد استلهم أراغون منها مناخاً وأحداثاً وافقاً خيالياً. نذكر «لي تيبو» لروجيه مارتان دو غار و«جاليز وجيرفانيون» في «الرجال ذوي الارادة الطيبة» لجول رومان. أما القراءة الثانية، فتؤكد على بنية تضادية، تتطور الرواية انطلاقاً منها، وهي بنية خاصة بأراغون وسط تقليد روائي يضرب جذوره في الكتابة البلزاكية.

التوجهات المتناقضة في حياة شقيقين تؤشر إلى خطين متوازيين في طبعهما. ادمون يصبح وصولياً وسط علاقات اجتماعية محدّدة بدّقة. أما ارمان فيستشرف ذاته وأصالته بسبب استعداده النفسي ومزايا روحه، خصوصاً بفضل انخراطه في العمل التعبوي الجماهيري.

استقالة ادمون الداخلية نقيض لوعي ارمان المتنامي. إنهما صورتان متماكستان، ومسار مزدوج، في لحظة تاريخية محدّدة، حيث الخيارات الفردية لا تتجاهل النزاع الطبقي. من هنا محاكاتهما للأخوين «تيبو» وتمايزهما في آن، خصوصاً ان معيار خيارهما أكثر حسماً وعقائدية.

أراغون يحيط أرمان بالأصالة، ويطعن في أخلاقية ادمون، انطلاقاً من منظوره الأيديولوجي. فالقيم المادية تتنافى تاريخياً وتراث الأخلاق والمشاعر الانسانية. لذلك لم يلجأ الى بحث سوسيولوجي هشّ، مفاضلاً بشكل آلي بين عالم المال والوصولية وعالم الكفاح الطاهر والمثالي. فقد توسّل اللوحات التضادّية، ضمن تسلسلية زمنية تضيء تطوّر الأشخاص وانعطافاتهم ومآزقهم.

اللوحة الاجتماعية تتميّز بقساوتها في «الأحياء الجميلة». نحن أمام مجتمع مريض، يحمل في داخله بذور موته على الصُعد الاقتصادية، السياسية، الاجتماعية، الأخلاقية.

أراغون يجسد الأزمة في ملامح الشخصيّات واقنعتهم: السيدة رسبوليار مصابة مثلاً بالملاريا. فيرتين محدودبة، وذات قامة مشوّهة. والد بولين يشكو من الفالج. جوزف كيسنيل يحاول عبثاً إخفاء مرض كامن في عمقه ويهدّده بالتآكل.

الأطباء الثلاثة الذين يظهرون في الرواية يمارسون كل النشاطات باستثناء معالجة المرضى والتخفيف من الآلام. الطبيب بربنثان منهمك بالسياسة. نجله ادمون يتحول مجرماً في ظلال الشقية كارلوتا. الطبيب لامبردسك يترك مريضته الطفلة «بريود» تنزف أثناء ممارسته الحبّ مع تيريز لاسيار. «مجنون الزاء يصوّب سهامه الى هيكلية المجتمع البورجوازي، فاضحاً أحابيله وتداعي مؤسساته. كما أنه ينتقد تنظيمات فاشية اسسها أرباب العمل لاجهاض التحركات العمالية. ويزيل الطلاء الخارجي عن مفهوم بورجوازي للوطنية يصبّ في الكاريكاتورية.

في هذا السياق يؤكد المؤلف على قدرة الطبقة العمالية على قلب المعادلة الاجتماعية السائدة.

ثمة خطوة نوعية في التأطير والتوعية السياسية لم تكن ناضجة بعد في «أجراس بال». أراغون يرى في العمّال رواداً للقيم الوطنية الأصيلة. إنهم محركو التاريخ، وقوته الديناميكية. في هذا الوقت «يسطو» فريق من البورجوازيين على فكرة الوطنية للدفاع عن مصالحهم الأبدية. بهذه الطريقة، يؤججون الحروب ويضفون على ممارساتهم اللا ـ وطنية طابعاً مقدساً.

التراجيديا التي تلوح في الأفق، يشجبها أراغون بكلمات تختصر أبرز شعارات العصر: «حرب على الحرب». كما أنه يزكي عبارة جان جوريس الشهيرة: «الرأسمالية تحمل في داخلها الحرب كما السحب العاصفة».

أراغون يسوق أرمان إلى مظاهرة بري ـ سان ـ جيرفيه الشعبية. هدفه بلورة آفاق تاريخية مغايرة لتلك التي أرادت الاستئثار بفرنسا منذ أبدية سحيقة.

[٢]
[الرجال المزدوجون]

لا شك في أن الرواية تجسّد بُعداً سياسياً واضحاً. قد يأخذ به قراء ويشجبه قراء آخرون. فيؤثرون مثلاً على تعقيدات العلائق الاجتماعية، واستكشاف آليات السلطة والمال، حكاية دخول الشقيقين إلى معترك الحياة من أبواب مختلفة. في الحالين، نطرح اسئلة حول القنوات الشكلية ـ الفنية التي لجأ اليها الروائي لدفع كتابته بمواصفات القوة والمصداقية.

في الرواية الثانية من «عالم الواقع»، يتوغل أراغون في خفايا اللعبة السردية، وينجح أكثر من «أجراس بال» في اضفاء طابع التكامل أو التزامن الأوركسترالي على مجمل انغام السمفونية الروائية.

أربعمئة صفحة (وما يزيد) تحاول أن ترصّ مادّتها، محافظة في آن على سمات أراغون الشاعرية ـ الروائية. في ذروة الفجاجة الواقعية، تخطف حدقة شعرية، تتشل المشهد من التعليل والتحليل، والسرد والتقويم، باتجاه الرمز والأسطورة.

باريس مدينة القروي، مدى حلمه، جسد خياله، لون ريشته، ليست في «الأحياء» ميدان البحث عن ميثولوجية معاصرة. إنها منبر الصراعات السياسية، والمساحة التي يبلور فيها أراغون نظريته حول «الرجال المزدوجين».

معنى النظرية واضح: إن النظام الاجتماعي، بتعقيداته وتمايزاته الطبقية، يدفع بأشخاص إلى الواجهة ويمارس عليهم استلاباً حاداً، الأمر الذي يدفعهم إلى الانشطار البسيكولوجي والأخلاقي. جوزف كيسيل يصرخ: إننا نعيش في مرحلة تاريخية يمكن وصفها ذات يوم بهذه العبارة: عصر الرجال المزدوجين.

وصف هذا الانشطار ومضاعفاته من أبرز إضافات أراغون إلى الرواية العالمية المعاصرة. تتأكد الاضافة على ضوء تأثيرات بلزاك وستندال وزولا في «الأحياء الجميلة».

ادمون راستينياك آخر. غير انه مدمر في أعماق ذاته. رجل مزدوج يطمح إلى صفاء وسعادة، لكن الأساليب التي يتوسلها خاطئة ومبتذلة. استلابه نتيجة علاقات اجتماعية لا يحفظ منها سوى جوانب سطحية.

في النهاية، تتحول ازدواجيته إلى احتراف للاجرام (تصفية عشيقته القديمة مدام بوردلي).

[٣]

[جدلية الطهارة ـ التبذّل]

أراغون يؤقلم روائياً الفلسفة الماركسية. وهو يعيد الاعتبار إلى حضور الأشخاص الثانويين أو «الكومبارس».

مرة جديدة، يسقط مشروع البطل. التاريخ يلعب دور البطولة، أو النظام السياسي ـ الاجتماعي. الجمهور الذي يعبر على مسرح الرواية ليس سوى مجموعة ضحايا قيد الموت المؤجل. ارمان ليس بطلاً. وادمون يجتذب الضوء وقتاً غير قليل. غير أن ثمة مساحات روائية لا تملأها الا الجماهير في عبورها التاريخ على ايقاع المأساة. مدام بوردلي، الكاهن بوتي جان، ميسترانس، انجليك، ليسوا كومبارس بالمعنى المتداول. إنهم مؤشرات إلى تحولات مقبلة في الجسم الاجتماعي كما إلى علاقات قيد الحسم لصالح الطبقة الكادحة.

من هذه الناحية يبدو جسم مدام بوردلي الممزق قطعاً، كتنازل لنسق الروايات البوليسية.

الأفق الروائي يتصدّع بسبب مشاهد تصب في خانة الريبورتاج الصحفي.

لا ننسى أن أراغون، في مرحلة كتابة «الأحياء الجميلة» كان مسؤولاً عن تحرير صفحة التحقيقات في «الأومانيتيه»، الأمر الذي جعله يُدغم في «الوهم الروائي» أخباراً مستقاة من الوسط الصحفي. الملاحظة ذاتها تنطبق على بيوت الدعارة والربا والقمار ورجال الشرطة. وقد خبر أراغون ذلك عن قرب بفضل موقعه في «الصحيفة الحمراء»...

* * * *

على الرغم من الشوائب، تحتفظ «الأحياء الجميلة» بجاذبية روائية متنامية. إذا كانت «أذن» الايديولوجية ظاهرة، وذلك لطابعها الخطابي ـ البلاغي، فان الوصف الواقعي ـ السوريالي يرصد الأحداث والوقائع والانفعالات ويشحنها بعوالم رؤيوية وأفق مدهشة. الستار الروائي يُسدل على العجوز الثري كيسنيل أمام اللعوب كارلوتا:

«هل يعادل كل ما بقي من العالم وثروته ونضال العمالقة والسياسة والاضرابات والمضاربات لامتلاك السوق في الشرق الأدنى، ذلك كله هل يعادل ثمن النضارة المشرقة وجمال كارلوتا الساحر عندما تخطر عارية في الغرفة غير آبهة بالنظرات ؟».

القسم الثالث

«مسافرو العربة الملكية»

مع الرواية الثالثة من «عالم الواقع» يحاول أراغون المزامنة في وحدة الكتابة بين عوالم ومؤثرات يستوعبها من معاشرته الحميمة لنصوص الإرث الثوري الفرنسي، مروراً بـ «عصر الأنوار» وديدرو رواتياً في «جاك القدريّ» وايحاءات الأدب السوفياتي عبر غوركي، مايا كوفسكي، دوستويفسكي وتولستوي.

في اجواء صياغة «مسافرو العربة الملكية» اراغون قارىء لا يتعب. فهو شغوف بكتب التاريخ والفن الروائي والسير الذاتية والملاحم والشعر الغنائي. روايته الضخمة تؤرخ لهذا الشغف، كما أنها تستوعب محصلاتها. وكأن بين «قرويّ باريس» و«مسرح/ رواية» تتلاحق مؤثرات وتتواتر بصمات الادباء الذين قرأهم.

« مسافرو العربة الملكية » تعكس لمسات دوستويفسكي في « الأبله » وملامح تولستوي في « حرب وسلام » . قبلها قرأنا مقاطع من موريس بارّيس في «أجراس بال» مقتطفة من رائعة «حديقة بيرينيس». بعدها نطالع أجواء الفروسية وحبّ العصور الوسطى الجريح في «أوريليان». كما أن «الاسبوع المقدّس» تعيد أطياف «الاحمر والأسود» لستندال، و«حكم بالاعدام» تغتني بانجازات «لاكان» النفسية و«بيضاء والنسيان» تتطرّق إلى ألسنية سوسير وجاكوبسون والتناج التكنولوجي.

العمل الصحفي يفسّر أيضاً ضخامة «مسافرو العربة الملكية». ثمة كمية بالغة من المتفرقات اليوميّة، كأخبار القتل والاجرام، التي تلوّن الكتابة بتلاوين الرعب الأسود.

[١]
[التاريخ يصنعه الأنانيون]

أراغون يلخص فلسفة «مسافرو العربة الملكية» بعبارة بطله بيار ميركاديه: «ثمة نوعان من الناس في هذا العالم. أولئك الذين يشبهون ركاب الطبقة العليا يعبرون من دون أن يعرفوا شيئاً عن الآلة التي تحملهم. أما الآخرون، فيعرفون آلية العربة ويعملون على تغييرها.»

في «قرويّ باريس» وضع أراغون حدّاً للمثالية. وفي «مسافرو العربة الملكية» يوجه ضربة قاضية الى الأنانية والفردية.

• • • •

في زمن «المعرض الكونيّ» العام ١٨٨٩، البطل بيار ميركاديه أستاذ التاريخ، ومؤلف عدّة أبحاث تاريخية، خصوصاً عن جون لاو، الذي قلب ابتكاره للأوراق النقدية العلاقات بين الناس، يفشل في حبّه لزوجته بوليت، ويدمن على اللعب بالقمار.

بعد تبديد ثروته، يقرّر مغادرة فرنسا حاملاً ما تيسّر معه من مال ومتاع. الرحلة تطول، لن يرَ عائلته بعد اليوم.

متاهة السفر تتقاذفه بين مونت كارلو والبندقيّة. فيتعرّف إلى مومسات وجاسوسات، ويعمل في حانات وبيوت دعارة، مدمّراً، تائهاً، شريداً بين ضعف شخصيّته وهروبه من المسؤوليات، مبهوراً بقوة المال الذي يمعن في تدميره. يقول: «ليس لانسان العصر سوى الاختيار بين العبودية والاحتقار».

يعود بيار ميركاديه إلى باريس على عتبة الثمانينات: عجوزاً فقد هويّته، متسكّعاً من دون أي معيل. ممّا دفعه إلى اللجوء إلى حانة سيئة السمعة: هنا أعجبت به دورا، مومس في فترة التقاعد:

«ما أغرب الحبّ وأقواه، عندما يدخل قلب امرأة على شفا الستين، وقد

دنّس الرجال حياتها بعمق».

حبّ دورا بحاصر العجوز الخائف من الشيخوخة. غير أنه يقضي في مصح مدينة غارش، وحيداً ذليلاً وسط ضجّة الحرب العالمية الأولى. أراغون يؤكد على ان اندلاع لعبة الدم مردّها إلى استقالة أمثال بيار ميركاديه من أدوارهم في المجتمع والحياة: «هم أولئك الناس الذين أوصلونا إلى ذلك كله...».

ما الذي يدفع ميركاديه إلى معانقة مصيره البائس واجتياز الأفخاخ حتى الموت؟

مسارّاته ذات اتجاه واحد، هو الهروب إلى الأمام. من حبّ النساء (بوليت، بلانش، فرانسيسكا، رين) إلى حبّ الفنّ (موسيقى، تشكيل)، ومن المضاربات في البورصة إلى عشق المال، ضمن محطّات البندقية ومونت كارلو، سلسلة تراجعات حتى الهزيمة النهائية. بيار مركادييه يحترف العزلة والانطواء على الذات.

الحبّ تأشيرة عبور مؤقت إلى المرأة. والحياة الزوجية خيبة مستمّرة.

بعد ذلك ما هي الحياة؟ «إنها صحراء نملأها بالتزامات خلقناها بأنفسنا وكيفما اتفق».

كل زوجين غموض مستمر. فالتعلّق بـ «الوجود الجسديّ لمن يتحدّث معنا، فنتنهي إلى الاعتياد على رؤية وجه، وكأنه شيء طبيعي. نرغب في وجود الاستحسان لديه. لماذا؟».

أراغون يحلّل جوانب مهمة من الحب ـ النزوة والحب ـ العشق، والحبّ ـ الشهوة كما الحبّ الأفلاطونيّ (بيار ورين). ويتوقّف بشكل خاصّ عند الحب الخيالي الذي يبقى وهماً لكي لا يتلوث أو يتآكل. إن المومس دورا تجسّد هذا الوجه عندما تعطف على بيار مشلولاً، عيّاً، على شفا الموت.

[٢]

[ظلال دستويفسكي]

استقصاء «مجنون الزاء يتوغّل بعيداً في رهانات المال. ليس مصادفة أن يكون البطل الرئيسي مُعجباً بنظام «لاو»، ومدمناً على الغشّ والقمار. إن الورق

المطبوع اصبح يمثّل قيمة. لذلك رفض مبدأ الكفاح من أجل كسب المال وعكف على المقامرة: «احببت القمار لأنه يذل قيمة المال».

في مونت كارلو «عزلة رهيبة». ولحظات الرهان على الورق بحث عن المأساة أو الخلاص من ورطة الوجود.

ثمة دور لكفّ الحظ، وغرق في المتاهة وسلاسل وحطام شخصيّة وصادية جلدية: «عندما نمسك شيئاً بايدينا، نرغب أحياناً في أن نتركه يسقط، لكي نحدّق بحطامه ونسمع ضجة الكارثة الصغيرة».

أراغون يختار بدقة مفردات تحمل دلالات الانهيار النخبوي والزيف والوداد المخادع وارستقراطية نهاية القرن والحماس الأخير قبل الانحلال.

هذه المناحي النفسية نعرفها جيّداً: دستويفسكي عالجها في رواياته المختلفة.

إلى أي حدّ استلهم أراغون جوانب من الروائي الروسي لتعزيز معطيات اليأس الذي يعانيه بيار ميركاديه؟

من الصعب الوقوف على ذلك بدقة، وإن كان مشروعاً تأسيس مقارنة بين الروائيين.

من هذا المنطلق، يقود أراغون بطله إلى جدار مدينة فيرونا المسنّن، ويكشف عن «هاوية عميقة» تصرخ في داخله:

«اتكأ على جدار فيرونا المسنّن، وفكّر في أن البطل الحقيقي لأيام الحرية السابقة هو قائد المرتزقة. أما اليوم فان البطل في زمن الصناعة والقروض وورق النقد هو صاحب الهوية الهاربة، من يتسرّب بين حلقات القانون، ولا يتورّع عن ارتكاب أية حماقة معروفة، سيد مصيره، يتحدى الحدود الموضوعة للحياة، كما أن حياته نتيجة ألف رواية وألف هزيمة».

في العام ١٩٣٩، يعثر أراغون على التعابير الأولى للوجودية الناشئة: غريب، عبثي، جهنّم، الرعب الذي يجسّده الآخرون.

ميركاديه تبهره وجوه مأسوية لغرباء غرقوا قضاء وقدراً بسبب دوّامة التآكل الموجودة في العالم. أراغون لا يتوقف طويلاً عند نتائج الفردية المدمرة

لئلا يتحوّل «المسافرون» إلى رواية سلبية. باسكال حفيد ميركاديه يخوض تجربة الحرب في الوحل والدم لغسل خطايا الذين لم يضطلعوا بدورهم السياسي، بل فضلوا الحرب والانشغال بنزوات حقيرة، رافضين تقديم المعونة الفكرية والمادية للطبقات الكادحة، وقد بدأت تنتظم داخل قنوات التأطير النقابي.

«مسافرو العربة الملكية» رواية كثيفة، معقدة، هادفة. أراغون يصفّي عالم الفردية القديم، وينتقم من جدّه فرناند دو بيغليون الذي ترك أمه في مهبّ العاصفة. في سياق السرد المتلاحق، اللاهث، الجارف، بوسعنا عقد عدّة مقارنات مع روايات الفردية، مثل «رجل حرّ» لموريس باريّس (١٨٨٩) مع الاستدراك أن باريّس يمجّد «الأنا» ويعتبرها مصدراً للقوّة الأخلاقية والروح الوطنية، بينما «مجنون الزاء يمعن في هدم الأنانية التي ترفض الحبّ والالتزامات الاجتماعية لكي تصل إلى هزيمة الوطن ودمار الذات.

موقف بيار ميركاديه يذكّرنا بقلق جيل كامل عندما انهارت قناعات علمية واهية في نهاية القرن التاسع عشر. هذا ما يسميه شارل موراس «نفياً قاطعاً لحضارة كاملة ادخلت العبث المُعاش إلى الناس والأشياء والأفكار».

إذا كان معروفاً أن الرواية ليست فقط في احداثها أوشخوصها، المتأتي بنيتها والعالم الذي تؤسسه ضمن العالم العام، فان قراءة أفقية لـ «مسافرو العربة الملكية» لا تكفي للولوج إلى أغوارها. ثمة حاجة إلى الاضاءة العمودية، لكي نتساءل عن معنى هذه العربة القديمة في زمن المكوك الفضائي وغزو الكواكب والمجرّات.

[٣]
[ألسنة النار]

إن السفر الذي هو هروب نحو محطات يسيّجها المال، يتحقّق في الشكل الروائي وفق بنى متمايزة، تؤسسها سلسلة تنقلات في الزمان. نجد هنا هيكلية ثنائية: القسم الأول: نهاية قرن مع فاصلين أي قياسين من أجل لا شيء: البندقية ومونت كارلو وقسم ثان: القرن العشرين.

السفر سيماء الرواية. إنه مسار تاريخي يجتاز فرداً منهمكاً في تدمير علامات وجوده والعالم الذي يرفضه بمعطياته الراهنة وآفاق تثويره المحتملة.

مفردات التنقل والحركة تتواتر بدلالات الشرود والطواف والتجوال والتسكّع. كما ثمة كلمات الذهاب والإياب والمجيء والرواح: «هناك اناس يصعدون، وآخرون يهبطون. وهم لا يلتقون أبداً...»

أراغون يطوّع كتابته لتعانق هاجس السفر. إنها طواف في بنى سردية تتميّز بالحركة والزئبقية. الصعود والهبوط في المجتمع يبلوران مساراً ذا اتجاه واحد، تنتفي منه أية احتمالات للقاء الآخر الذي هو «موطن ألسنة النار».

المعابر التي تفضي إلى الأعماق، حتى كوابيس الحرب، تؤشر إلى أن التاريخ رحلة مستمرة في نسبية الأحداث الخاصة ومطلقيّة الأسباب التي تؤدي إلى اندلاع الحروب.

العلاقة متشابكة بين الحتمية والخيارات المستقلة. أراغون يزاوج بين التغريب والمباعدة، داخل نسيج حدثي، معتمداً على واقعية طبيعية (بلزاك، زولا)، بتفاوت في المعايير، وانطباعية فنيّة مع ترميز شعوري (ستندال ـ فلوبير). إلا أنه يذهب بعيداً في تفرّده، مركزاً على تشكيل الواقع وانجاز مصالحة مستحيلة بين عالم المثل وعالم كل يوم، كما افترضته شروط النمو البورجوازي. من هنا طوافه في فضاء اسطوري، يحوّل هزيمة بيار ميركادييه إلى هزيمة جيل وقرن، راسماً ببراعة خطوط لعبة دموية قاتلة.

لعل رواية «أوريليان»، ذات الرقم ٤ في مسلسل «عالم الواقع»، تجسّد طقوسية أعمق بهاء في معانقة مصير الحرب والاحتراق بنار حبّ لم يتكلّل بالسعادة. فجرح الويلات الاجتماعية يخضبّ قصصّ العشق وروايات السعادة.

القسم الرابع

«أوريليان»

لعل «أوريليان» من أكثر روايات «مجنون الزا» جاذبية. لأول مرة بعد نصوص التجربة السوريالية وكتابات «عالم الواقع» يرتقي أراغون إلى مستوى مرسال بروست في «البحث عن الزمن الضائع»، ويحاكي اندريه جيد في «الباب الضيّق» ويتجاوز الزا تريوليه في «الحصان الأبيض»، مختزلاً في كتابة واحدة وخيال واحد، حدس برغسون بالديمومة وإشراقات فرجينيا وولف، ونسبية معايير توماس مان في «الجبل السحري» ولعنات الساعة المحطمة عند فولكنر، كما جدلية الحركة والثبات عند فاليري وانشودة الزوال والبقاء في شعر ريلكه.

«أوريليان» قصيدة ـ رواية، خيال ـ ذاكرة، نشيد ليتورجي، مرثيّة سياسية، مشهد غنائي، لعبة ملحمية، سيناريو أوركسترالي لحبّ مستحيل. أراغون السوريالي ـ الواقعي، العاشق ـ الملتزم، المؤرخ ـ الراثي يحشد عصبه وقلقه ورعبه من مطرقات السياسة ليصوغ مونولوغاً بلون الجراح التي لا تشفى.

[١]
[الآنية والمطلق]

٧٠٠ صفحة مرصوصة وشفافة في آن، نختصرها بعبارتين: البطل لوريليان انهى خدمته العسكرية وعاد ليسكن شقته المطلة على نهر السين.

إنه ضجر من البطالة والتسكّع في النوادي الليلية. يستمر في معزوفة السأم إلى اليوم الذي يصادف فيه الجميلة بيرنيس، وقد أبحرت من الريف الفرنسي هرباً من رتابة حياتها الزوجية.

الهاربان من ذاتيهما يلتقيان. هو يهيم بها حتى الجنون. إنه يحب اللذة الآنية. أما هي فتعشق المطلق والمستحيل. يحاولان لقاء عاطفياً عميقاً، غير أن كل شيء يفرّق بينهما: النظرة إلى الحياة، إلى الحبّ وإلى الالتزام السياسي. هو يرضخ للاحتلال الألماني لفرنسا، ويقبل بتواطؤ «الفيشيين» معه، وهي ترفض التواطؤ وتعمل من أجل فرنسا عظيمة وحرّة. وليس مصادفة أن تموت برصاصة جندي ألماني في خلال معركة التحرير التي اسفرت عن انكفاء هتلر باتجاه نهر الراين.

هذه هي خطوط حبكة الأحداث التي تشد صفحات «أوريليان» إلى بعضها بعضاً. وهي بأي حال حبكة هشّة. وكأن لا شيء يدور في سراب هذا الحبّ المستحيل بين عاشقين مفجوعين بنفسيهما وسط طاحونة الأحداث الخارجية.

لأول مرة يتخلى «قرويّ باريس» في مسلسل «عالم الواقع» عن «الهراوة الأيديولوجية» التي لوّح بها في رواياته السابقة ليتسرع قناعات الذين شككوا في ولائه لموريس توريز، ومنهم كاتب سيرته الذاتية ورفيق الدرب بيار ريكس، مؤلف «أراغون أو حياة برسم التغيير».

النصّ في «أوريليان» مجموعة نقاط وفواصل. سلسلة زفرات قلب مقروح وهمسات متقطّعة متثائبة، تواكب ايقاع قلبين ينبضان هوى مستحيلاً.

جمالياً، نحن، أمام نسيج من الرموز وساحات الصمت والبياض. النصّ رفيف منديل على شرفة وداع، بين الغصص والنشيج البكائي والدمع. الصفحات الـ ٧٠٠ زفرات، علامات استفهام، حشرجة، غرغرة احتضار، رقرقة نبع في جبال «الكليمانجيرو» الافريقية، التي تتكلّم عليها أحياناً البطلة بيرنيس في هذيانها الرضي بالمطلق.

لغوياً، ليس ثمة صياغة كاملة للعبارة. إنما تفتيت متعمّد لها، ونزوع إلى الاقتراب السوريالي من الرؤيا والأحلام ومسافات اللاوعي والحدس.

إنه وصف خارجي لنصّ يقفز كالزئبق من بين الأصابع. القبض على الديناميكية المتنامية داخلياً لا يتحقّق إلا عبر قراءة عمودية تلتقط ايقاعات لاهثة تخبو وتكبو، تعدو وتتوقف وفق وتيرة قلبين يتخبطان في المتاهة.

نتوقف عند العبارة الأولى، في عودة إلى نسق العبارات- الصواعق في القاموس السوريالي: «عندما رأى أورليان بيرنيس لأول مرة، وجدها في منتهى القبح». العبارة تفجّر السدّ القائم في روح الكاتب وتؤسس ايقاعاً رئيسياً يدوزن كل مضمون الرواية التي لم تولد بعد.

إننا أمام نسقين من الكتابة، شعرية ونثرية، يلتحمان في سياق النص ويحملان «أوريليان» قصيدة نثرية ونصّاً شعرياً في آن. الشعر يوغل في اضفاء طابع اسطوري على مادة الأحداث، أو «يؤسطرها» كما يقول رولان بارت. النثر الرتيب، المتثاقل، يرفد شطحات البحث عن المطلق بواقعية طوبوغرافية، رأينا نماذج منها في رواية «قرويّ باريس» السوريالية.

[٢]

[غابة الاسئلة الصعبة]

التزاوج الاوركسترالي للشعر - النثر يحمل في طيّاته دفقاً من صور وفلذات من تصاوير - تلاوين تتخطى بغنائيتها الجريحة شريط الأحداث وروزنامة الوقائع السياسية - التاريخية. التخطيّ يولّد شبكات معنى لا تندغم في واقع البطلين الشقيّين، إنما ترفده بجناحين ليصبح وهمياً - خيالياً. ممّا يدخل إلى معترك الكتابة قوس قزح سوريالياً، يقرّب «أوريليان» من «قرويّ باريس» (١٩٢٦)، في ذروة وهج السوريالية وقبل رواية «نادجا» لبابا السورياليين (١٩٢٨).

«أوريليان» نص- مرآة. إنه الحجر الأول في معادلة الرواية مرآة محطّمة، تتبلور عمقياً مع «حكم بالاعدام» (١٩٦٥). المرآة تعكس- تحجب طبقات متراصفة في المعنى، على غرار الطبقات الجيولوجية في الأرض. إنها مآزق التقنية السردية مثل حضور الراوي وتعددية الأصوات، معالجة وجهة النظر في النص، ومضاعفة الأصداء والتلميحات إلى الحاضر الشخصي ومحاولة استشفاف المستقبل الذي يولد من رحم المعاناة الدموية. «الكمائن» اللغوية تفضي إلى نوع من التوضيح النسبي لهوية أراغون الروائية، وهي هوية قيل عنها وفيها كلام كثير. غير أنها بقيت مهزوزة الصورة وذات حدود ضبابية.

بعد «الصاعق» تتوالى خلايا «رحمية» مثل «القناع» الذي يرى فيه أوريليان بعض ملامح حبيبته الصعبة المنال، بيرنيس، ونهر «السين» حيث تطفو في مياهه الأبدية الرتابة جثث المتحرين بسبب أي «حب مستحيل». مراراً تخيّل البطل المهزوم جثته بين الجثث، معتبراً نفسه «شهيد العشق القاتل».

خلية أساسية في نصّ «أوريليان» تؤسس أفق اللعبة الروائية وتسوّغ هذيان الصياغة: النزوع إلى المطلق. نزوع يؤجج عنصر الرغبة في نفس البطلة بيرنيس ويلعب دورين متمايزين في مدى الكتابة:

١ ـ تشكيل اللحمة المعنوية للرواية، أي الأفق البعيد الذي يشير إليه رقاص الساعة الروائية، بهدف توحيد نبرات متصارعة ـ متناقضة.

٢ ـ دور «الرافعة» اللغوية التي تدخل الى النص وحدات «الموت» «الفرق»، «الانتحار»، «الزهد بالحياة»، «صيانة الذات من الخارج».

الوحدات تبقى غامضة، متفرّقة، وضنينة بمعناها العميق. يتساءل الناقد ـ القارىء: لماذا توصد بيرنيس باب قلبها بحسّ مأسوي؟ لماذا لا يتجاوز أوريليان لامبالاة حبيبته ويصبح على صورتها ومثالها، في التحام وجداني مجنون؟

أراغون يتقدّم على رؤوس أصابعه وسط غابة الاسئلة الصعبة. لعبة الكرّ والفرّ التي يجيدها باتقان تجعل من روايته قوس قزح من الرموز ذات ايحاءات سياسية ـ انسانية بعيدة.

من الواضح أن الروائي لا يريد أن يسلم رقبته إلى مقصلة النقد. خصوصاً أن «أوريليان» تختزن في طبقات لغتها التحتية اسراراً خطيرة واكبت الحرب العالمية الثانية وتعلقت بأشخاص في مواقع الحكم والمسؤولية، مارسوا غزلاً صامتاً مع سلطات فيشي المتواطئة مع الهتلريين.

أراغون من منظاره الخاص، يحمل هؤلاء بعضاً من مسؤولية الهزيمة التي لحقت بفرنسا ودفع المواطنون ثمناً غالياً بسببها.

[٣]

[امرأة من لحم ودم]

البُعد السياسي ـ الايديولوجي يبقى غامضاً حتى الفصل الأخير من

الرواية، وقد صاغه المؤلف خلال كفاحه السري داخل المقاومة الفرنسية. كان آنذاك منفياً إلى جبال البيرنيه، على الحدود الاسبانية، برفقة الزا تريوليه.

تقنياً، تبدو الصفحات الأخيرة لوحة تفسيرية خارج سياق الكتابة الروائية. وقد اقحمها «مجنون الزا» بهدف وضع حدّ للغط كبير ساد أوساط النقد الفرنسي، عندما انبرى نقاد لفضح الغاز الرواية ورموزها. وما أكثرها على أي حال.

في المشهد الأخير، يلتزم أوريليان طروحات الفيشيّين. ضارباً عرض الحائط بكلّ مقومات الصمود ضدّ المعتدي. أما بيرنيس، فتعلن رفضها للظلم السياسي. ولكي يكتمل الرمز، تموت برصاصة جندي الماني يوم التحرير.

النهاية شبيهة بالافلام الميلودرامية. كما أنها شبيهة بكل نهايات أراغون الروائية.

هنا يخلع «مجنون الزا» قناع الروائي الذي يتشبّث به لكي ينافس حبيبه الروسية فوق ساحتها الخاصة. فيطلق غنائيته الخصبة من عقال التقنين، مشيداً بنماذج الثورة التي تومض في الأفق، ومركزاً على دور المرأة القائدة الاجتماعية والسياسية، التي تخرج على رتابة وضعها المتميّز بالاستلاب والاستغلال من قبل الرجل، المطلق الصلاحيّات والقدرات.

كما في الروايات السابقة واللاحقة، كذلك في «أوريليان». الصفحات الأخيرة قصيدة غنائية ـ ما وراثية، ذات نفس سمفوني ـ اوركسترالي. بطلتها بيرنيس الشهيدة، التي عانقت المطلق، وتركت «الدمية» أوريليان في رضوخه القاتل لقوى الشر السياسي.

«مجنون الزا» يفجرّ حنانه الكبير إزاء بطلته المحبوبة بيرنيس، رمز «المرأة» في كتابته، ووجه آخر من وجوه كلارا زتكين، بطلة «أجراس بال»، وفوجير بطلة رواية «حكم بالاعدام». أسماء عديدة لامرأة واحدة من لحم ودم، الزا تريوليه أو «الولادة الثانية» لأراغون النرجسي.

التقصيّ الموثّق يفضي الى نتائج مهمة:

١ ـ ليس ثمة جدلية بالمعنى الهيغلي للكلمة. يتبلور هنا «خلط بين أراغون ـ الانسان وأراغون ـ الكاتب. من الصعوبة بمكان فصل الوجه عن

القناع. غير أننا مع «مجنون الزا» نتلمّس مأزقاً لم يقدر على تجاوزه، وهو الولاء «الخارجي» لحزب موريس توريز وقناعاته الداخلية التي قفزت إلى الواجهة بعد موت الزا تريوليه في ١٤ حزيران (يونيو) ١٩٧٠.

٢ ـ النص يفضح انفصام أراغون العميق وتشتته بين الوجوه والأقنعة. نحن أمام أطروحة ونقيضها طوال السرد الروائي، من دون الوصول إلى طرف ثالث يوحد بين النقيضين. المعادلة ثنائية، إذاً، طرفاها: أوريليان وبيرنيس، اليسار واليمين، في مجتمع منغلق، متحجّر، الحرب والسلام، الحضور والغياب، الولادة والموت. أراغون يتدخل أحياناً لتوحيد الشتيت وإخفاء بُعد واقعي تجريبي عليه.

٣ ـ أراغون يتجاوز الجدلية الهيغلية ـ الماركسية التي ينتفي وجودها بين عاشقين مستحيلين، كما في مجتمع جامد ـ سلفي (تلميح إلى الطروحات اليمينية بين الحربين العالميتين).

٤ ـ ثنائية أخرى لا تجد حلاً لها في النصّ: التناقض بين الفرد والجماعة. أوريليان فردي، أنانيّ. عازب، يكتفي من الحياة بعد تسريحه من الخدمة العسكرية، بشقّة مطلة على نهر السين، يقضي فيها معظم وقته، يتأمل جريان الماء، وسط وحدة مطبقة. بيرنيس تسعى إلى الذوبان في العمل الجماعي. ليس استشهادها في النهاية من «أجل فرنسا حرّة» إلا دليلاً على هذا الهاجس. الصورة تقليد أراغوني أصيل يرى في المرأة «منقذة» و«رائدة».

[٤]
[العبارات الصواعق]

٥ ـ كتابة «أوريليان» تكشف تجربة الروائي السابقة وتختزل عمق محاولاته العتيدة. روايته تقترب من «عالم الواقع» من ناحيتي الواقعية والدينامية الثورية. إنها تعيد أيضاً إلى أذهاننا بريق الأسلوب الذي ساد «انيسيه أو البانوراما ـ رواية» و«قرويّ باريس». هنا دقة الوصف الطوبوغرافي تتزاوج مع هذيان مخيّلة فوضوية تعيد صياغة معانٍ مستهلكة وتضفر حولها هالات من الوهم والهذيان.

٦ ـ سقوط التمايز الذي نادى به أراغون بين ولادة الرواية وبنيتها الشكلية. المعادلة من ترسبات النقد القديم الذي يستنطق مسوّدة النصّ فاضحاً

طرائق توضيبه. كتابة «أوريليان» غير قابلة للتجميد داخل سياق ديناميكي. إنها تبدأ تحت عين القارىء، وتحمل شطحات عديدة من الكتابة الآلية... البعيدة عن سلطوية المنطق ومنهجيته.

٧ ـ الكتابة الآلية ليست بريئة بالقدر الذي يفترضه النقّاد. إنها تحمل تلاوين مناخ اجتماعي ـ سياسي تظلّله ايديولوجيات وثقافات تميّزها وتتميّز بها. العبء يشكل مرساة تحذّر الشطحات الأبعد رؤى فوق أرض الواقع، ويتنافى مع نظرية الانعكاس الماركسية. واقعية أراغون في «أوريليان» وغيرها، تجريبية، اختبارية، في الدرجة الأولى. تفترض تثويراً للواقع وليس نسخاً طوبوغرافياً له.

٨ ـ كل رواية «أوريليان» تنبثق من عبارة تطرح بقوة اسم «أوريليان ـ بيرنيس». الاسمان يجسدان تراثاً من الكتابة الفرنسية تعود إلى موريس باريّس والمسرحي التراجيدي جان راسين. ثمة فرضية ثانية تقول إن المؤلف انضج العبارة ـ الصاعق وهو يجول في شوارع نيس (جنوب فرنسا).

لنقرّب بيرنيس من نيس، فنرى أن ايقاعاً يجمع الكلمتين. لا ننسى ذكر الشرق في العبارة الثالثة. يصرخ أوريليان: «في الشرق الصحراوي ماذا حلّ بضجري؟». تتأسس مقارنة مع الهاذي جيراردو نرفال: «أنتِ أجمل من الدموع»، أو «ابنة النار» القريبة من أوريليان، وهي «أوريليا».

التقاطع يؤكد على سعة اطلاع أراغون واستيعابه اللحظات البارزة من شريط الفكر الفرنسي والعالمي وادغامه ذلك في وحدة كتابة محطمة، مليئة بالإغراء.

٩ ـ في الرواية تركيز على الايديولوجية الماركسية وخروج عليها في آن. يقال إن حماسة أراغون في الدفاع عن الشيوعيين مردها إلى رغبته في الرد على رفاقه الذين اتهموه بأن لا شيء يؤكد على التزامه توجهات الحزب الشيوعي الفرنسي. في بحث «بيار ديكس» توكيد على لا ـ شيوعية أراغون وانشقاقه المبكر، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار ظهوره المتعمّد في اللحظات المهمّة من حياة الحزب الشيوعي الفرنسي. ديكس يعزو ذلك إلى رقابة كانت تفرضها عليه الزا تريوليه.

[٥]

[الهلوسة والتاريخ]

١٠ ـ ثمة خيط رفيع يشدّ روايات أراغون إلى بعضها بعضاً. الشخصيات مشتركة بين النصوص. المواقف تتكرر من دون أي رتوش يُذكر، كما أن خواتيم الروايات تتشابه في طرائق صياغتها ومضمونها الثوري. اقنعة ـ وجوه ووجوه ـ اقنعة تؤدي «تانغو» الحبّ في الثورة والثورة في الحبّ. كاترين سيمونيدزيه «أجراس بال» تعود من رحلة النسيان لتعيش في رفقة الشيخ في «مسرح / رواية» بينما أرمان بريتان يستمر نقطة جذب ايديولوجي لكل روايات «عالم الواقع» في النزوع القويّ إلى الواقعية الاشتراكية الوافدة من الاتحاد السوفياتي.

١١ ـ فوق الساحة الروائية، كل نصّ يصاغ ضدّ ـ مع النصوص التي سبقته، مؤشراً إلى تقنية جديدة في الكتابة. بين أجزاء العمارة، بطل ينهض ويتوارى، يتعرى ويقنع، يعرض أمامنا جراحه وينسج الأكاذيب في رحلة بحث عن هوية ضائعة.

١٢ ـ بذور روايات فترة التجريد التي واكبت موضة «الرواية الجديدة» في فرنسا (روبير بانجيه ـ مارغريت دوراس ـ روب غرييه ـ ميشال بوتور) تتواجد كثيفة في نص «أوريليان» الذي يشبه مرآة محطّمة في ايقاعات أوركسترالية، حيث أحياناً الانغام المملة جزء من لعبة جمالية مسرفة في تعقيداتها.

١٣ ـ بعد منعطف «أوريليان»، يكتشف النقد الحديث لأراغون روائياً من طينة خاصة. نص «عالم الواقع» المميّز مفتاح العبور التجريبي إلى هذه المهنة المعقّدة التي لم يطوّعها أراغون مثل حبيبته الزا صاحبة رواية مكثفة وخالية من الشوائب التقنية.

هل «مجنون الزا» روائي من نسيج خاص، ولماذا تعثّر وكبا مرات قبل وبعد «أوريليان»، ممّا جعله يزاوج إصداراته بين الرواية والشعر أو الاثنين معاً، في ايقاع يدوزن هلوسات الذات وتاريخ العصر؟.

القسم الخامس

«الشيوعيون»

«الشيوعيّون» كتاب التمزّق الفرنسي، كتاب ذلك الشيء النازف فيّ، لرجال من وطني شاطرتهم الأخطار والآلام. الموضوعية المطلوبة هنا صعبة وحرجة، مباشرة وانسانية. عندما أصل إلى أيام أيار، ثمة حكاية تشدّ على عنقي، لأنها تذكرني بكل ما رأيت، برفاقي في ذلك الوقت، اشتراكيين كانوا أم ملكيّين، بهذا التفريط الرهيب للطاقات البشرية، بكل فرنسا المحطمة.»

هذا ما يقوله أراغون عن روايته الأخيرة في «عالم الواقع». لم يشأ في البدء التوقّف هنا. غير أن تغييرات سياسية ـ أيديولوجية وانعطاف مسار التاريخ للماركسي بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي الفرنسي دفعاه إلى إعادة كتابة «الشيوعيون» في العام ١٩٦٧ بشكل عميق، كما يقول، مركزاً على شهادات حيّة لرفاقه الذين كتبوا ملحمة حبّ من أجل شعبهم المعذّب.

نحن أمام رواية ذات تعقيد تاريخي ـ سياسي. إنها تعالج فترة أثارت جدلاً ونقاشات، وتوافقت مع الميثاق الألماني ـ السوفياتي العام ١٩٣٩ الذي أحرق الشيوعيّين الفرنسيّين في خلال المقاومة والاحتلال.

[١]

[البنية المهزوزة]

أراغون يوثّق للوحة من الحياة السياسية الفرنسية بين شباط ١٩٣٩

وحزيران ١٩٤٠، وهي خصبة بالتناقض والصدامات. كان يستهدف أساساً الانطلاق من هزيمة الجمهوريين الأسبان في العام ١٩٣٩ حتى التحرير في العام ١٩٤٥، مركزاً على ممارسات الطبقات الحاكمة التي فضلت هتلر على الجبهة الشعبية (١٩٣٦). غير أنه آثر التوقف عند العام ١٩٤٠، واضعاً أربعة أجزاء روائية- تاريخية تزاوج بين التحقيق الصحفي والبحث الايديولوجي والمشاهدة الميدانية والشطحة الخيالية. وكأنه أراد أن يدفع إلى المعترك تجربته الروائية لتمجيد الذين رفضوا الرضوخ وسط انهيار الوطن.

«مجنون الزاء يصفّي حساباته مع أرباب رؤوس الأموال الذين عمدوا إلى قطع رأس الحركة العمّالية، لكي يجدوا أيديهم طليقة في قضايا تجارية. ثم يفضح النوايا السياسية التي استهدفت «العودة إلى الارهاب، واحتقار الشرعية البرلمانية والنظام الانتخابي». العمال في الرواية يقفون في مواجهة «المد الرأسمالي»، ويخوضون صداماً ملحمياً، يضفي على الوصف نفحة اسطورية تعانق مجمل أحداث التاريخ.

الاستعراض الروائي يمتزج إذاً بالتفسير، والحقيقة بالخيال، والأسطورة بالتاريخ، الأمر الذي يولّد ارتجاجاً عاماً في البنية الجمالية المهزوزة. على هامش المفهوم الايديولوجي للحرب العالمية الثانية وأسباب الهزيمة الفرنسيّة، تنطلق من كلمات أراغون نفسه، ونتساءل:

١ - «الشيوعيّون»، «كتاب التمزّق الفرنسي» كتاب «فرنسا المحطمة» هل نحن أمام رواية، كتاب تاريخ، ملحمة وطنية؟

٢ - «الموضوعية المطلوبة»، لماذا هي هنا صعبة على أكثر من مستوى؟

من ستندال حتى تولستوي، ومن روايات القرن التاسع عشر والقرن العشرين التي تجتازها مآسي التاريخ: الحرب العالمية الأولى، حرب الجزائر، فيتنام، كل هذه الرؤى الحديثة افترضت معالجة موضوعية، ولكن، ما هو الأمر مع شيوعيين «أراغون»؟

٣ - «كل ما رأيتُ»: المشاهدة المباشرة تفترض شهادة واقعية. غير أن العبارة تعني أيضاً تدخل المؤلف في عملية السرد. أين تصبح «الموضوعية المطلوبة» في هذا السياق؟

٤ ـ «زفاقي في ذلك الوقت»، اشتراكيين أم ملكيّين، الأفق يتسع أمام مناضلين يتأطرون لمقاومة الاحتلال.

* * * *

بنية الرواية ـ الملحمة ترتسم أمامنا في خطوطها العريضة. الجزء الأول يدور حول «مؤشرات الحرب»، الجزء الثاني يتمحور حول مطاردة الشيوعيين أو ما يسميه أراغون «الحرب الغريبة». الجزء الثالث يسوق أخبار الهزيمة وأسبابها، بينما يعالج الجزء الرابع والأخير حكاية حبّ مناضلين، هما سيسيل وجان دو مونساي، وقد غرقا في سبات مزدوج لا يراوده سوى حلم واحد...»

[٢]
[إعادة الكتابة]

نستشف تبسيطاً للتاريخ وللأسباب التي قادت إلى الهزيمة الفرنسية في الحرب العالمية الثانية وبسط المظلة النازية فوق نصف فرنسا على الأقل. يبدو أن «مجنون الزا» وعى هذا القصور في مطلع الستينات، خصوصاً بعد منعطف المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي الفرنسي. فعكف على إعادة كتابة «الشيوعيّون» جذرياً. تدل التعديلات التي أدخلها إلى النص الجديد على ابتعاده خطوة جديدة عن منطلقات حزب موريس توريز مؤكداً على استقلاليته الفكرية. كما أنها تؤشر إلى المدى الروائي ـ التقني الذي بلغه، من حيث رسم عوالم روائية متجانسة وصياغة شخصيات أكثر عمقاً وتعقيداً.

«الشيوعيون» خطوة حاسمة في التخلص من العبء الحزبي الضيّق وتوجيهاته المرحلية ـ الآنية. كما أنها نقلة نوعية في مسار روائي يتمثل جيداً الجدلية المادية، ويتوغل أبعد في منطوقها التصادمي ـ التجاوزي.

المقارنة بين نصيّ «الشيوعيّون» (١٩٤٩ ـ ١٩٦٧) ومتغيراتهما الأسلوبية والدلالية تؤكد على مشروع روائي ضخم اراده أراغون في آن «نظرية وممارسة».

انطلاقاً من إشارات أراغون في ملحق «عالم الواقع»، نتبيّن أن التعديلات تحوّل الرواية في ثلاثة اتجاهات رئيسية:

١ ـ علائق الراوي بشخوصه.

٢ ـ تشكيلات الزمن الروائي.
٣ ـ علائق الروائي بكتابته.

قنوات تبديل علائق الراوي بشخوصه تدور حول إدخال تقنيات سردية وتركيبية ودلالية إلى الحكاية التاريخية ـ الخيالية. وتتحقق تشكيلات الزمن الروائي بالانتقال من السرد إلى الخطاب الروائي. من هنا إعادة توضيب الفصول وإسقاط التفاصيل واللجوء إلى أفعال الحاضر، عوضاً عن الماضي. بالنسبة إلى علائق الراوي بكتابته نلاحظ توكؤاً على الكولاج والأخبار الصحفية وتواريخ الروزنامة اليومية. أراغون يريد اضفاء طابع أكثر مصداقية على روايته ـ ملحمته.

أبعد من التفاصيل التقنيّة، إن إعادة كتابة «الشيوعيّون» تحدّد نوعية تعايش الايديولوجيا والخيال تحت سقف روائي واحد.

من المعروف أن أراغون لم يحسم اشكالات التحام الايديولوجيا بالخيال في معطيات الكتابة الروائية. ناور وحاور ولجأ إلى قنوات تجسيدية مختلفة. رحلته في «عالم الواقع» تؤشر إلى مأزق عاناها، ولم تسلس له قيادها مرة واحدة...

«أجراس بال» دارت حول محاور نسائية متضادة. و«الأحياء الجميلة» دارت حول محورين متضادين: الريف والمدينة، والثوري والبورجوازي. في «مسافرو العربة الملكية» معالجة أنثقية ـ عمودية لشريحة من تاريخ أناني يحرق حياته في ملذّات قاتلة. أما «أوريليان» فهي قصيدة روائية تتلألأ في جمال نازف وحبكة مبعثرة. «الشيوعيون» تتوسل ايقاعاً ملحمياً يدوزن الحرب والحب في عزف سمفوني، غير أن النوتات تفلت أحياناً من قبضة «الماييسترو» الذي تجاوزته على ما يبدو تعقيدات اللعبة الجمالية.

[٣]
[الايديولوجيا والخيال]

ما هي آليات الكتابة الروائية والايديولوجيا في رواية «عالم الواقع» الأخيرة؟

نسوق ثلاث ملاحظات:

١ ـ مفهوم البورجوازية في «الشيوعيون» يندرج في خطّ روايات «عالم الواقع» السابقة. يعني أنه متناقض ـ متضاد: الفئة الحاكمة تخون وتتواطأ، وفئة اخرى ـ بينها مثقفون ـ تلتزم المعركة الوطنية.

٢ ـ مفهوم الطبقة الكادحة: الحرب تضع قدراتها التعبوية على المشرحة، من هنا نوع من القوى التراجعية، التي تعجز عن الارتقاء إلى مستوى الكفاح الثقابي ـ الوطني المؤطر.

٣ ـ مفهوم التاريخ: أراغون يلتزم منظوراً مادياً جدلياً. يفضح خلفيات الآلة الرأسمالية ومرتكزاتها، جازماً في أن مغامرة ١٩٣٩ الأليمة مؤامرة استعمارية تستهدف انجازات الطبقة العاملة.

النص الأول شدّد على هذا الجانب، وسطّح بالتالي، عبر أدوات بلاغية، تناقضات مسرفة في تعقيداتها.

النص الثاني يحمل ضمنياً نقداً ذاتياً، ويصحح أخطاء انطوت عليها الكتابة الأولى. كما أنه يمسح بصمات الستالينية، مسقطاً الحدود الفاصلة بين البروليتاريا والبورجوازية، لحساب مقتضيات الوحدة الوطنية وهي أكثر إلحاحاً من أية ايديولوجيا...

[٤]
[الرهانات البديلة]

التغييرات تستلهم أرضيتها من تصحيح ايديولوجي أسفر عن فعل كتابة جديدة.

الرواية تدور حول تراجيديا الوطن. وتتجاوز العالم الخيالي التقليدي باتجاه الرواية التاريخية. الواقع المرصود هنا وهناك لا تحجمه الايديولوجيا بشكل مسرف. وقائع، ممارسات وأفعال تعكس بُعداً ايديولوجياً، إنما تحافظ على تجاذبات الرجال والنساء الذين تتقاذفهم أزمنة تاريخية خارجية ورغبات داخلية حميمة. بين المطرقة والسندان، بعضهم يستمر في المواجهة، وبعضهم الآخر يسقط في أفخاخ الوصولية.

تبقى «الشيوعيون» في خطّ الروايات التاريخية الجادّة. غير أنها رواية حزب، قبل أي شيء. لذلك تعجز عن حصاد توافق في الآراء حولها.

اللا ـ شيوعيون يرون فيها كتابة تركي دراماتيكياً فئة معينة من الفرنسيين. المتعضون للشيوعية ينظرون إليها كمكيدة روائية محبوكة بذكاء للدفاع عن «الايديولوجيا الحمراء»، بينما يقرأ فيها الشيوعيون ملحمة نضالية، أو «اوذيسة» جديدة لهم.

كيف التخلص من المعايير الجازمة؟.

لواغون تحسّس الشوائب والأفات. توقف عن كتابة «عالم الواقع»، وعكف على إعادة صياغة «الشيوعيون». ثم انعطف باتجاه نسق جديد من الرواية التاريخية مع «الأسبوع المقدس» (١٩٥٩).

يستمر حضور «الشيوعيون» روائياً وتاريخياً. إنها حكاية آلام شعب ونشيد محبة وملحمة عصرية عن بطولات رجال ونساء، رأى فيهم لواغون بذوراً لمستقبل يولد من المجازر والقنابل.

ثمة أبعاد شعرية في الرواية، وغضب وحنان وغنائية جريحة، كما في «قلب متصدع»، وثقة مطعونة، ألهبت خيال الرواتي ورؤاه. سيسيل وجان، مثل أوريان وبيرنيس، وفيكتور وكاترين، ولواغون والزا: وجها عشق في ظل الموت اليومي. المرأة المعشوقة ترفض قيودها النفسية والاجتماعية وتعانق حبّها، آملة في سعادة جماعية، وطنية، كونية.

القسم السادس

آليات الطبقيّة في «عالم الواقع»

[١]
رامبو وماركس

● الالتزام السياسي الذي اعتنقته في مطلع الثلاثينات كان نابعاً من إعجابك بايديولوجية مستوردة إلى فرنسا. ولقد زعمت مراراً أن عملك يصب في قناة الوطنية. على أي مفهوم وطني تتكلم وكيف توفق بين الارتهان للخارج والاخلاص للذات الوطنية؟

أراغون: النزوع إلى العمل السياسي لم يتبلور فقط في الثلاثينات. ثمة اختمار يعود إلى العام ١٩٢٥. إنني انتمي إلى جيل أمضى شبابه في جبهات القتال، واستقى أفكاره وطروحاته من ظروف حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨. كما أن النضال ضد الحرب شكل جوهر عملنا وطموحاتنا. المعادلة تنطبق على الحرب العالمية الأولى، كما على الحرب العالمية الثانية. كنا نطالع خصوصاً الصحف التي تشجب الحرب مثل «الموجة» و«القلنسوة الحمراء».

وعندما عقد مؤتمر مدينة «تور» (١٩٢٠) وتبدل اسم المدرسة السياسية التي انتمي إليها، وما حدث على هامش ذلك من انشقاقات، لم أكن أحمل مع بروتون أي بطاقة انتماء حزبي. قصدنا فقط فيدرالية باريس في شارع بريتاني وقلنا

للمسؤولين فيها: أننا نؤازركم في عملكم التعبوي، لأنكم الحزب الوحيد الذي يناهض مشاريع الحرب ويفضح القائمين بها. في قصيدة «العيون والذاكرة» (١٩٥٤) تاريخ لهذه الواقعة وإحاطة دقيقة بالأجواء النفسية التي واكبتها.

مبادرتنا لم تفض إلى أية نتيجة. لقد باءت بالفشل، خصوصاً وأنه قد استقبلنا رجل يدعى جورج بيوخ، دميم المنظر ومهذار. عرفنا فيما بعد أنه خلع التزاماته السياسية كثوب وسخ وجير قلمه للصحافة الموالية لهتلر. اذكر جيداً أن عباراته الأولى لنا ازعجتنا. قال «إن ثمة وقتاً قد يأتي نضطر في خلاله إلى النزول وسط الجماهير، لنحرق ونكافح معاً». التفتنا إلى الرجل وقلنا له اننا لسنا على استعداد لاهراق العرق معه، الأمر الذي أجل موعد التزامنا ست سنوات.

في هذا الوقت حدثت وقائع أثرت في قناعاتي السياسية. ثمة سلبيات وايجابيات تقاطعت في صلب العمل الحزبي وجعلتني أتريث قبل الاقدام على أي شيء، منها حرب المغرب مع عبد الكريم الخطابي في نيسان (أبريل) ١٩٢٥. ولأن وطني عرض حياة ابنائه للقتل طيلة سبع سنوات، فقد تبلور في غضب مقدس، وعقدت العزم على محاربة «لعبة الأمم الدموية»، مما دفعني إلى استقطاب عدد من المثقفين خارج «الطبق السوريالي» لإجراء قران غير ناقص بين الكلمات والثورة والمجتمع.

● هل وافق بروتون على هذا التوجه السياسي أم كنت تزايد عليه سياسياً وايديولوجياً. الناقد فرديناند الكيه، يقول في «فلسفة السوريالية» (باريس- فلاماريون- ١٩٥٥) إن بروتون كان من اتباع ارتور رامبو، بينما كنت من المعجبين بالماركسية؟

أراغون: هذه العبارة غير دقيقة. بروتون كان أقرب مني إلى الالتزام السياسي. وهو الذي شجعني على خوض المعترك من دون الالتفات إلى المضاعفات الناجمة عن ذلك. هذا لا يعني أنني كنت غريباً عن عالم العمل، على الرغم من أخبار وإشاعات نسجت حول ترف طفولتي.

كانت عائلة بروتون تسكن ضاحية أوبرفيليه العمالية، القريبة من بوابة باتنان. الجغرافيا تفسر أحياناً السياسة. في هذه الضاحية، كان بروتون حساساً إزاء القضايا النقابية والعمالية. في العام ١٩٢٦ عاب علي جهلي للأدب الروسي، وعدم احاطتي بطروحات تروتسكي وبوخارين وزينوفياف. وبناء على

إصراره، اخترقت جدار آداب أوروبا الشرقية. غير أنني تعجبت من تراجعية الذين سبقوني على هذا الدرب، وقد كانوا من المقربين إلى «بابا السوريالية»، على الرغم من حرب المغرب وأشباح التدخلات الأخرى. وفي العام ١٩٢٧ قررت وحدي أن أذهب بالالتزام السياسي حتى نهايته، وتبعني فيما بعد بول ايلوار واندريه بروتون.

في هذه الفترة كنت على قطيعة مع فيليب سوبو. وكان تريستان تزارا يناصبني العداء. وقد تعجب رفاقي من خطوتي الجريئة. منهم من أراد اللحاق بي. والبعض الآخر انعطف باتجاه ترسانة فكرية جديدة. غير أن الفارق بيني وبين الذين حملوا بطاقة الالتزام السياسي هو انهم لم يستمروا سوى ثلاثة أو أربعة اسابيع، بينما بقيت وحدي طيلة أربعين عاماً.

اليوم أرى خطوة المثقفين أو المعتزلين صحيحة. لقد نزعوا أصابعهم من الحريق قبل أن تصل النار إلى ثيابهم، بينما احترقت ثيابي ولم يبق لي سوى الصدى والمدى المكسور.

● لماذا أنت نادم اليوم على التزام سياسي استنفد جهدك وقسماً كبيراً من حياتك؟

أراغون: الأمور لا تبدو بتعقيداتها إذا كنت خارجاً عنها. الدخول إليها يجعلك اسيراً لأهواء وأمزجة الذين يتحكمون بها. لقد كانت الطبقة العاملة الفرنسية غائصة في جهل لا يوصف وسوقية لا حدود لها...

● هل كنت المثقف الوحيد في «غابة من الجهلة»؟

أراغون: كنا نواة من المثقفين الذين لا علاقة لهم بالسوقية العمالية، مثل جورج سادول وبيار أونيك الذي قتله النازيون في تشيكوسلوفاكيا العام ١٩٤٥، ولوي بونويل وماكسيم الكسندر واندريه تيربون، الذي شغل منصب مستشار عمدة باريس بعد التحرير (١٩٤٠). ما يسمى اليوم انتلجنسيا كان محدود العدد في تنظيم موريس توريز. كما أن ليس كل المثقفين كانوا يدركون مضمون السوريالية في ذلك الوقت. لا ننسى أن عدداً من المثقفين الذين انضموا إلينا كانوا من دعاة التراث الشعبي، وأصحاب كتب لا تباع إلا على رفوف محطات القطارات...

[٢]
[الكتابة نضال يوميّ]

● متى ذهبت إلى الاتحاد السوفياتي لأول مرة؟

أراغون: في العام ١٩٣٠. وبقيت هناك نحو ثلاثة أشهر. وبعد زيارتي الثانية إلى موسكو بقيت زهاء عام. إن العالم الروائي الذي بدأت صياغته في العام ١٩٣٤ بعد انقطاع عن الرواية دام نحو ٩ سنوات، يدور حول أجواء مغايرة جذرياً للعالم الذي عرفته حتى الآن. لقد عدت من الاتحاد السوفياتي وبدأت عملي الصحفي الذي لم يتوقف إلا في العام ١٩٧٠ أي أنه غطى ما يقارب ٣٨ عاماً من دون انقطاع سوى فاصلي الحرب والمقاومة...

● في الرواية الأولى التي تتزامن مع منعطف ١٩٣٤، وهي « أجراس بال » شخصيتان تؤشران إلى تطورك النفسي والسياسي، هما: كاترين، وفيكتور. هل هما صورة دقيقة لأراغون وتجسيد لمعاناته الروائية والأخلاقية؟

أراغون: كلا. إنهما بطلا رواية تخيلت وقائعها انطلاقاً من نسيج أحداث معاشة. كنت صحفياً في العام ١٩٣٤، وقد عكفت على الكتابة لأن الحياة لم تكن سهلة، ولأن العودة إلى الصراع مع الورق الأبيض تصالحني مع نفسي. كانت تفرد لي أدوار ثانوية أقبلت على اضطلاع بها شاكراً لأنها اتاحت لي سد الرمق. كانت ثمة اهتمامات خاصة قمت بها في ظل عملي الرسمي. إنها كتابة «أجراس بال». عندما عرضت المسودة على الناشر اندريه مارتي ضحك هازئاً ووصف العمل بانه «مضيعة للوقت...»

● هل قرأ المسودة أم أطلق عليها حكمًا اعتباطياً؟

أراغون: تسنّت له قراءة بعض الصفحات بحكم موقعه كرئيس تحرير لـ «الأومانيتيه». إن «أجراس بال» حدث مهم في حياتي. وصياغتها توكيد على ارادة الرواية عندي لأسباب مختلفة. لم أكتب الـ ٤٠٠ صفحة بضربة قلم واحدة. انهيت فصل «ديان» في المرحلة الأولى. وقد لاحظ النقاد وقوعاً من جديد في المرض الروائي، عندما صغت عن قصد نوعاً من رواية البولفار للرد على الاتهامات التي طالت النوع الروائي بوجه عام.

كان ثمة تناقض جذري عند السورياليين. كانوا يرافعون عن «جودكس»

في السينما وعن «فانتوماس» أو «انف في الهواء» لمارسال آلان وبيار سوفستر، وفي الوقت ذاته عن ريمون روسيل.

تجاوزت هذه المحطة، ودافعت عن أشكال أدبية اعتبرها معاصري ساقطة، مثل الأقصوصة المتسلسلة في الصحف، التي تستهدف التسلية والتوعية يوماً بعد يوم. وقد نشرت في «الأومانيتيه» قصة متسلسلة صدرت ضمن «التاج الرواثي المتزاوج» وهي بعنوان «روسيا المقدسة».

● تكتب ملاحظة على هامش «روسيا المقدسة» لتقول إن الأقصوصة تؤكد على ارادة سوقية فاضحة وبدالية، وقد أرغمت على كتابتها لامتصاص المتغيرات الناجمة على عبورك من طائفة إلى أخرى، أي من الطليعية الأدبية إلى الطوباوية السياسية؟

أراغون: الطوباوية تعني هنا عفوية كان يشاطرني إياها مجموعة كبيرة من شعراء الثلاثينات أمام الواقع الاجتماعي والثوري. والفهم الطوباوي لوقائع التاريخ حولنا إلى أشخاص لا يتحملون أي نقد، ويلجأون إلى أي تسويغ لشرح وجهات نظرهم ببراءة الأطفال.

بالنسبة إلى الأقصوصة، أريد التأكيد على أن شكل الكتابة مرتبط بحياتي اليومية والانعطافات التي عرفتها. كنت صحفياً في «الاومانيتيه» وكان ثمة جزء مخصص للقصص، وقد رفض الزملاء كتابة أي نوع قصصي لاعتقادهم أنه مبتذل ولا يستدعي أي جهد خلاق. وقراء القصص كانوا من النساء بشكل خاص. وقد اضطررت إلى العثور على معطيات تؤلف نوعاً من القاسم المشترك بين قراء الصحيفة. كانت مثلاً صحيفة «لوماتان» تتصرف على هذا الأساس مع قصص بينيه ـ فالمر. والكاتبة كوليت نشرت عدداً من القصص التي نالت اعجاباً أكثر من بينيه ـ فالمر. وقد وجهت لها «المجلة الفرنسية الجديدة» سهام النقد. ولأنني كنت ضد روحية «المجلة الفرنسية الجديدة»، دافعت عن قصص بينيه ـ فالمر وعن أجواء «سهرات الأكواخ» التي تدور حولها.

● عبورك الطويل في الصحافة راوح بين السلبية والايجابية. لقد واكبت من جهة ايقاع الأحداث والمستجدات في تواترها التاريخي اللاهث، وتناولت من جهة أخرى عوالم روائية شعرية معقدة بذهنية الصحفي المحاصر بهواجس

الصدور وسرعة التغطية والارتهان لضرورات المهنة. في «الأحياء الجميلة» و«مسافرو العربة الملكية» ملامح من الضربات الساخنة في جسد الأحداث؟

لراغون: أربعون عاماً من العمل الصحفي: إنها رحلة طويلة ومؤثرة، خصوصاً عندما تكون الصحافة ساحة مواجهة مع الرغيف والانتماء الايديولوجي. فأنت بين مطرقة الحاجة وسندان العقيدة. وأحلاهما مر.

الصحافة أتاحت لي سبل العيش. كنت صحفياً أثناء المعارك، وأسهمت في مجلات العشرينات الطليعية. أذكر انني أسست في العام ١٩٢١ مجلة اسبوعية أدبية تدعى «هيبرتو»، وقد كتب فيها كبار المعروفين في العصر، أمثال جيلر، كوليت، باريس، وغالية السوريالين. وقد نافست صديقتها اللدودة «الأنباء الأدبية».

شاركت أيضاً في مجلات سوريالية. ولمرست بأصول الأنباء العامة والتحقيق اليومي في «الاومانيتيه». وفي العام ١٩٣٣، أطلقت مجلة Commune كمنبر لاتحاد الكتاب والفنانين الثوريين، مع بول ـ فايان كوتيريه، لبوتقة الكتاب الراغبين في اللحاق بالنضال الثقافي. واستمرت حتى العام ١٩٣٩.

في العام ١٩٣٧، تبوأت مركز المدير المعاون لصحيفة «هذا المساء» حيث كنت انشر زاوية «يوم من العالم». كان فكري النقدي يترابط مع حماسي الايديولوجي وانطباعيتي الخاصة عن شريط الأحداث. في آب منعت «هذا المساء» ولم تظهر إلا بعد التحرير. عندما أردت العودة إلى موقعي السابق في العام ١٩٤٧، وجدت نفسي محروماً من الحقوق المدنية، إثر خبر نشرته العام ١٩٤٨. ثم عملت في «الآداب الفرنسية» وبقيت حتى احتجابها النهائي في العام ١٩٦٩.

وقائع عديدة تجري في رواياتي استقيتها من المادة الصحفية التي كنت أعالجها في صحف مختلفة. في روايات «عالم الواقع»، كما في روايات «زمن التجديد» تدخل واقعية الأحداث اليومية في النسيج الروائي وتضفي عليه خصوصية وجدة. اعترف انني في المراحل الأولى من صياغة مسلسل «عالم الواقع» لم أطوع المادة الصحفية، كما أنني لم أصقل نتوءاتها كفاية. فقد ظهرت بأشكال غرفة كلامية أو تطويلات تتوسل الاطناب والحذلقة. غير أن رواياتي اللاحقة تجاوزت هذه الثغرات، وتكاملت أسلوباً وجمالية. لالسا دور في ذلك. كما أن لها

[٣]
[التحولات الثورية]

● تقول في «العيون والذاكرة»: «كانت الزا امرأة صبورة. لقد تحملت ارتباك عطاي وانتشلتني من عالم كان في طور الغرق إلى عالم الأمل والاحتكاك بالناس». كيف ذلك؟

أراغون: عندما تعرفت إليها، كنت رجلاً مستحيلاً. لقد نسيتُ نفسها في زحمة المشكلات التي ألمت بي. إذ كنتُ موضع تجاذب بين هوتين أو نارين. وأحمل في جسدي وعقلي عادات العالم الأول ونقيضه، خصوصاً وأنها لم تتحمل أبداً توجهات البيئة السوريالية. ولم تكن أيضاً ملتزمة بأي حزب. وبقيت كذلك حتى آخر أيامها.

كانت رؤيتها للناس والأحداث تنطلق من وضوح ونضج افتقدت إليهما. لا شك في أن نقاط تشابه بين نشأتها ونشأتي جعلت الاشكالات تندثر بسرعة من عالمنا. لقد كانت ملتزمة بالطليعية الفكرية الروسية. وهي التي اكتشفت مايا كوفسكي في الوقت الذي لم يلتفت إليه أحد. وقد عرّفته إلى شقيقتها التي أصبحت فيما بعد زوجة له.

الزا كونّت عالماً أدبياً خاصاً بها. فقد اجتذبت أولاً جماعة المستقبليين، ثم عثرت على ابداعها الطبيعي، وأرادت أن تتعرف إلي بعد قراءة مقتطفات من «قروي باريس» قالت إنها قريبة من نبرتها الروائية. ثمة وحدة كانت تجمعنا. غير أن الزا كانت واعية أكثر مني لتطور الأفكار في بلادها كما في العالم. لقد عانت عمق التحولات الثورية وما تخلق من ألم ودم، خصوصاً في فرنسا، حيث المغالاة الطوباوية في حب الوطن. واجهت الزا عنصرية بعض الفرنسيين عندما تأكدوا من أنها غريبة وتزوجت من رجل تحوم حوله شكوك وشبهات. الدليل على ذلك أن غالبية دور النشر كانت ترفض مؤلفاتي، الأمر الذي دفعني إلى اليأس من الآلة الثقافية التي تسيطر على الناس وتخضعهم لحساباتها الفوقية. الجميع يعرفون خلافي الشهير مع غاليمار، مما جعلني اتصل بدنويل، وهو ناشر هامشي، وإليه يعود الفضل باكتشاف كاتب رفضت مؤلفاته الأولى، اعني لوي-

فرديناند سيلين، صاحب «رحلة حتى نهاية الليل». ونقلته الزا الى الروسية. أريد أن أؤكد على أنني لم أعش من مبيعات كتبي إلا بعد العام ١٩٥٩، يعني عندما كنت في الواحدة والستين من عمري. قبل هذا التاريخ، لم ينفد من «قروي باريس» سوى ١٥٠٠ نسخة، منذ العام ١٩٢٦. كان من الضروري أن أسد رمقي بأعمال أخرى مختلفة، حتى ان الهالة التي كانت تحاط بها مؤلفاتي كانت كلامية. قبل الحرب العالمية الثانية لم اتقاض قرشاً واحداً من مؤلفاتي. لذلك اتعجب اليوم من لهاث بعض المؤلفين الشباب الذين يحرقون المراحل لجذب شهرة سطحية بهدف الاثراء السريع. لا أخفي ان بين العام ١٩٣٠ و١٩٣٣، كنا نعيش من العقود التي كانت تصنعها الزا، بينما كنت اذهب لبيعها للخياطين كعميل تجاري. ثم اضطرت الزا بعد ذلك الى القيام بأعمال بسيطة مع لوي بونويل. هذا الواقع يتناقض مع ما اشيع عن أنني انحدر من عائلة ارستقراطية...

● أسلوب كتابتك يعطي انطباعاً عبر ايقاعه وتزويقه بأنك رجل حرية في كل الميادين، بما فيه ميدان الرفاهية والترف المادي؟

أراغون: الأسلوب لا علاقة له بالوضع المادي اليومي للكاتب. عشت مع الزا حتى العام ١٩٦٠ في حجرتين وصيعتين وسط اهرامات من الكتب، الأمر الذي جعلنا نعتذر عن استقبال أي صديق. غير أنني متأكد اليوم من أن الأشياء ترمم نفسها بنفسها، مع مرور الزمن، ووفق منحى تراكمي...

عائلتي أيضاً كانت فقيرة. فقد اضطرت والدتي مثلاً إلى الرسم لاعالة ذويها. وما يتناقله الناس خدعة كبيرة وكوميديا سافرة. إن طفولتي كانت مزنرة بالقلة وبهاجس المال. كم من المرات بكيت لأن ثيابي كانت عبارة عن اسمال وسط رفاق مترفين ومرفهين؟ كنت أحب كرة المضرب لكن كيف الوصول إلى مضرب أو شبكة والعثور على بدل ادفعه إلى أصحاب الملاعب؟ اعتذر أمام هذه الاعترافات الدامعة، لكن يجب أن تتوضح حقيقة ثروتي المزعومة...

● كتابة مقولة «الأسلوب هو الرجل» لا تنطبق إذاً على وضعك الخاص.

أراغون: لا أعرف ارستقراطيين. يحدث أن يكون هناك كتاب أرستقراطيون. إنهم لا يشكلون سوى استثناءات عابرة. ونموذج سان ـ سيمون لا يعمم على غالبية الأدباء. يجب أن نتوغل بعيداً في الزمن للعثور على ملوك أو أمراء يشتغلون

في الكتابة.

إن ارستقراطية الكتابة لا تستدعي أبداً أن يكون الكاتب ذا تحدر ارستقراطي. أين هو فيون، شاعر الماوراثيات في القرن السادس عشر وقد مات شنقاً؟ كان فقيراً إلى درجة انه عجز عن شراء بيكار للرسم. ورابليه أيضاً واضع بانتاغريال وغارغانتيا... كان فقيراً...

[٤]

[قلق دريو لا روشيل]

● كيف صادقت دريو لا روشيل وقد كان من عالم مغاير جذرياً لعالمك؟

أراغون: تعرفت إلى زوجة دريو لا روشيل الثانية في كلية الطب، ومن خلالها ارتبطت بصداقة مع دريو. يعتقد الناس أن دريو ارستقراطي، لموسيقى اسمه. لكنني اعرف غضبه عندما تأكد من أن كوكتو فضح مهنة خاله الذي كان صيدلياً. لقد أراد الانشقاق عن طبقته، غير أنه عجز عن تجاوز الترسبات الاجتماعية والايديولوجية الخاصة بها. وفي «أوريليان» ارسم صورة دقيقة له في ملامح أوريليان الذي يعيش قلقاً عميقاً من جراء تسربه من الجبهة وغرقه في نوع من الغيبوبة العاطفية المرة.

● تقول في مقدمة «مسافرو العربة الملكية» (١٩٣٩): «إنني روائي ضعيف لم أعرف يوماً حبك موضوع قصصي بشكل متناسق. كل ما عندي هو أفكار أحاول الباسها شخصيات من لحم ودم». فهل تنطلق في كتابة رواياتك من جهل تام لما ستؤول إليه الحبكة الدرامية وتنامي الشخصيات وتلاوين المناخ القصصي؟

أراغون: لم أهندس يوماً تخطيطاً لأي رواية كتبتها. التخطيط كامن في مضمون ونبرة الجملة الأولى التي أفتتح بها الرواية. رواية «أوريليان» (١٩٤٤) موجودة في حالة الصفر، في العبارة الأولى: «عندما رأى أوريليان بيرنيس لأول مرة وجدها في منتهى القبح».

العبارة بسيطة وتقريرية. إنها تختصر مشروع الرواية المدعوة «أوريليام». وهي تسمى «الصاعق» في القاموس السوريالي، لكونها إطار مقعر ينطوي على الحبكة والمضمون والشخصيات في عمقه الداخلي.

«الصاعق» يحتوي على هاجس قول شيء يكبر ويصبح رواية. فالعبارة

تضيف فكرة. والفكرة تؤدي إلى عبارة وصياغة جديدة. هذا الأسلوب المرتجل نوعاً ما، تصاعدي، توالدي أو تناسلي. له ايقاعاته ونبضه الخاص، على عكس الكتابة البلزاكية أو الستندالية أو الفلوبيرية المسرفة في هندسيتها وكيميائيتها. . .

● **نتائج هذه التقنية الارتجالية نلمسها في سياق كتابتك الروائية، حيث الحبكة تصبح مطاطية، لأنك لم تهتد إلى الوجهة التي تريد الوصول إليها، كما هي الحال في «مسافرو العربة الملكية» و«بيضاء أو النسيان». ألا تشعر بنوع من الخذلقة أو الغرغرة الخطابية؟**

أراغون: لم أدع يوماً بأني روائي على طريقة بلزاك. انني اتعامل مع الأشخاص وأرسم لهم آفاقاً يتحركون فيها. هدفي إعطاء صورة عن تناقضات الذات والمجتمع، في دوامة التاريخ. لم أقو على التخلي عن حدسي الشعري في أدق مراحل النسيج الروائي واقعية وحراجة. إنه أسلوبي القريب من مناخات الشعر. وقد شرحت واقع اللحظات الابداعية التي أعيشها في خلال البناء الروائي في كتاب نظري يميل إلى القصص ويدعى: «لم اتعلم أبداً الكتابة أو الصواعق»، وصدر عن دار نشر سكيرا العام ١٩٦٩.

احتفظت بميزة الاستمرارية الروائية ضمن منطق التنويع والقبض على تناقضات الانسان في التاريخ والتاريخ في الانسان. يعني يمكننا قراءة كل رواية بمعزل عن سابقاتها. غير أن الذي يجول في مختلف رواياتي، يجد المعاني والمرامي تفتني من واحدة إلى أخرى. من هنا مضاعفة المقارنات في الزمان (من جيل إلى آخر) وفي المكان (من بيئة إلى أخرى).

من الواضح إذاً أن كل شخص من شخوصي الروائية، في تجسيده لموقف معين تجاه الحياة، تمثل فيما وراء كيانها الذاتي، نموذجاً انسانياً، أي مسلكية نموذجية للاضطلاع بمسؤولية التاريخ. هذه الزوايا المتعددة تؤشر على منحى تغايري للكتابة الروائية التي هي علم للآفات الاجتماعية وفرضية لتحسين ظروف المجتمع على أسس أكثر انسانية.

● **ليس بوسعنا إذاً أن نتكلم على أسلوب لوي أراغون، كما نتكلم على أسلوب شاتوبريان وسارتر ومالرو وسيلين ولو كليزيو؟**

أراغون: كل كتابة من كتاباتي لها أسلوب خاص ونبرة محددة. والرابط بين هذه الأساليب هو أراغون. وشعوره. وشعره. وأفكاره التي هي اللحمة الأساسية

لهذه الصياغات . مزاجي ككاتب يدفعني أبدا لكي أناقض نفسي يبدو لي أنني لم أكتب إلا لأناقض ما أكون قد كتبته سابقاً، على صعيد الشكل كما على صعيد المضمون. هكذا لا تفهم حياتي، كما كتاباتي إلا إذا نظرنا إلى الجدلية المستمرة التي أوجهها ضد نفسي. اتقدم من دون انقطاع، في مد وجزر. من «انيسيه» إلى «بيضاء أو النسيان». أضاعف من زوايا أسلوبي. مجمل الخطوات المتناقضة ليست سوى قصتي. فهي التي قادتني لكي أكون ما كنت ولما أنا عليه. في «الدفاع عن اللانهاية» هزة أسلوبية وتعدد شخصيات ناجمة عن تشوش الأقاصيص المختلفة، وكثرة الأبواب التي يمكن أن تقودنا إلى محور تاريخي- اخلاقي متباين.

اللغة الروائية - الشعرية تتبدل وبالطريقة ذاتها. إنها تنسجم مع تحولات اجتماعية - سياسية - اقتصادية، ولا تحقق ذاتها إلا داخل هذا التجاذب الذي يعيد النظر في نفسه باستمرار.

[٥]
[«البارانويا» السياسية]

● **نقاد عديدون يفضلون أراغون السوريالي وشاعر «عيون الزا» ويشيحون بأنظارهم عن الروائي الملتزم سياسياً وعقائدياً. فهل تعتقد أن التزامك السياسي أفسد تجربتك الشعرية والكتابية؟**

أراغون: الذين يطلقون هذه المقولات الناجزة لم يقرأوا نصوصي كفاية. لقد اكتفوا بتعليقات نثروها على صفحات الجرائد، من دون اعتبار التعقيدات الاجتماعية والنفسية التي تعرضت لها.

إن التزامي السياسي كان قدري وخياري في آن. منه انطلقت للتعامل مع الناس والتأثير في الحياة والوقائع والأحداث. وتجدر العودة إلى الحرب أو الحروب التي عانيتها بجسدي وروحي. فقد اغتالت في قناعات قديمة وشكلت قناعات جديدة. في أجوائها يصبح الانسان شخصاً لم نألفه من قبل، شخصاً منسجماً مع ذاته وأحلامه ورغباته في أيام الحرب، تصاب بالانفصام، وكل شطر من شخصيتك يتطاير إلى أجزاء، كالمرآة المحطمة في رواية «حكم بالاعدام».

اعتقد انني اخلصت لنفسي قبل الالتزام السياسي وبعده. في مسرح-

رواية اطلق صرخات الألم، ليس لأنني أضعت الوقت، إنما لكون الطريق الذي اجتزته ادمى قدمي بحصاه وحفره. ابكي اليوم الأمكنة والأزمنة التي مررت فيها. احلم بروايات لم اكتبها. المصير البشري مليء بالخطوط مثل راحة الكف. أحياناً يخيل إلي انني ضربت القدر بذراعين مقطوعتين، كأحد شعراء الاغريق الذي كتب على الواح بيضاء اسماء الأشياء التي أضاعها إلى الأبد، وهتف متعجباً: لم يبق لي سواها. ماذا يبقى لأراغون اليوم سوى تأتأة القلق في ليل الشكوك الطويل...

● نلاحظ أن فئة من النقاد أسرفت في مدحك لأنك تدافع عن خطها الايديولوجي، بينما أسرفت فئة أخرى في كيل التهم لك ووصفتك بـ«الروائي السطحي» وبـ«الشاعر المصاب بالسكيزوفرانيا»، مثل آلان هيرو في كتابه «أراغون سجين سياسي»؟

أراغون: النقاد الذين اهتموا بي وبكتاباتي وحاولوا اقامة علاقة حوارية غير مباشرة بيني وبينهم، اسهموا في توضيح صورتي أو تشويشها عند القراء. في كلا الحالين، حرب طروادة لن تقع بيني وبينهم. غير أنني أريد أن أوضح هنا أن كل الذين كتبوا عني فهموني كما يريدون هم أن يفهموا. حتى اليوم لم استطع الوقوع على كتابة واحدة تروق لي بمجملها. ربما هي حدود النقد كفن لغوي اضافي، يندرج الى جانب لغة الكاتب الأصلية. إن أصدق ناقد لأراغون، هو أراغون نفسه. ربما لأنني أعرف نقاط ضعفي أكثر من الآخرين.

● تظهر نقاط الضعف، أكثر ما تظهر، في «أجراس بال» حيث هيكلية الرواية القائمة على ثلاثة مفاصل، ثلاثة أسماء نساء: ديان، كاترين، وكلودا، تبدو متعثرة، مترجرجة. كأنك لا تعرف أين سوف تصل، من دون بوصلة شكلية أو جمالية؟

أراغون: أرسيت مفهوم كتابة «أجراس بال» على منطق السرد القصصي. في البداية، عقدت العزم على وضع رواية بمفهومها الكلاسيكي، ولم أكن أعرف حقيقة أين سأصل. وعندما وصلت تقريباً إلى الصفحة المائة سألتني الزا: «هل سوف تستمر على هذا النمط طويلاً؟» استيقظت من غيبوبتي وعدت إلى القسم الأول، ديان، مصححاً نواتئها ومنطلقاً نحو أفق روائية أكثر جدة.

اللافت أن رومان رولان أشاد بقسم «ديان» وقال إنها أفضل ما في الكتاب.

في الواقع لم اعتبر هذا الجزء منطلقاً روائياً صلباً. وقد أظهرت لي ملاحظة الزا ضرورة بلورة منطلق أكثر صلابة.

عندما انعطفت باتجاه قصة الجيورجية كاترين، أردت التأكيد لالزا على أن شيئاً ما مغايراً بوسعه أن يخرج من طينة حكاية ديان. لذلك أدخلت فجأة على المسرح الروائي الجيورجية الشابة التي لم أبتكرها من مخيلتي. لقد عرفتها في فترة طفولتي وكانت قد تركت نهائياً جيورجيا مع والدتها وشقيقتها لتستقر في باريس.

القصة الواقعية خضعت طبعاً لأجواء الخيال، وقد هندستها وفق مشروعي الأساسي. غير أن كاترين أثرت في طفولتي، وقد شرحت ذلك في «الكذب الحقيقي»، إذ اطلعتني على مجموعة مؤلفات لرومان رولان وغوركي وتولستوي ودوستويفسكي خصوصاً في «الجريمة والعقاب»...

[٦]

[وجه كاترين الغاضب]

● **كيف بوسع ابن العشر سنوات قراءة دوستويفسكي؟**

أراغون: قرأته وأعجبت من أجوائه المشحونة قلقاً وتوتراً. أحب عند دوستويفسكي المؤلفات المنسية على هامش عناوينه الكبيرة. تحاورت مرة مع جيد وعندما قلت له انني أحب رواية «المراهق» أكثر من «الجريمة والعقاب» قال بنبرة: «إنك تجهل تماماً دوستويفسكي..» تعجبني رواية «المراهق» و«حلم العم» التي لم يقرأها اندريه جيد إلا رداً على التحدي الذي جابهته به. ثمة مجالات كان اندريه جيد جاهلاً كبيراً فيها، مثل القواعد اللغوية والانكليزية، على الرغم من أنه كان موهوباً كبيراً. خطأه كان في ادعائه معرفة كل شيء والقيام بأي شيء، في الأدب كما في السياسة. كان ثمة لغة أساسية يجهلها: إنها الشعر. الفضيحة هي أنه أراد ترجمة شكسبير، الأمر الذي أوقعه في أغلاط قاتلة.

● **في رواية «حكم بالاعدام» (١٩٦٥) النسيج الروائي يكتسب عمقاً وعصباً، خلافاً لروايات مسلسل «عالم الواقع» التي تترنح تحت وطأة «باليه أحداث غير مضبوطة؟»**

أراغون: أنا كاتب وليس مهندساً. الروائي بشكل عام لا يحصر جهده فقط

بالسرد القصصي. القصة ثانوية في الرواية. والتلاعب بالزمن هو من أبرز مواصفات الروائي. في «أجراس بال» أدخلت عمداً قصة كاترين لأكسر رتابة الرواية الباريسية. الجيورجية تبسط شراع الرواية خارج «الطبق الباريسي»، لأنها أولاً مخلوق حي وتحمل ثانية مواصفات «العالم الآخر» الذي يجهله الفرنسيون.

بهذه الطريقة ابتعدت عن آلية الانعطاف عن باريس التي مارسها موريس باريس في «المقتلعون من جذورهم»، بواسطة قصة تقوم بها مدام دونواي، أي استيفيه أرافيان.

الأفق السياسي يتكامل لأن كاترين سيمونيدزيه كانت صديقة لكل المنشقين العقائديين الذين فروا من «الوجه الغاضب السوفياتي» إلى باريس، الأكثر استقراراً وأماناً. كما أنها ارتبطت ببعض اللا- ملتزمين الفرنسيين، أو الفوضويين، الذين غزوا اضرابات العام ١٩١٢ في فرنسا برفضهم المبرمج.

غير أن كاترين عاشت تمزقاً عنيفاً في ذاتها: فهي تتحدر أولاً من أسرة بورجوازية جيورجية. والدها صاحب آبار نفطية في مقاطعة باكو، ووالدتها هجرت زوجها واستقرت في باريس، لتعيش حياة متواضعة، لكن قيم ومطامح الحياة النقابية والعمالية، تشعل وجدانها من جهة ثانية.

رواية «أجراس بال» التي ولدت مصادفة في ذهني، تؤسس لأبعاد سياسية ظاهرة، وتومىء إلى تحرير المجتمع بأسره، انطلاقاً من المرأة وتحريرها من القيود الثقيلة التي تكبلها.

ثلاثة مصائر لثلاث نساء: ديانا ترضى ببهارج حياة المومس وتسهم في استغلال نفسها من قبل الرجل، كاترين تثور ضد استغلالها بعفوية وتناقض، وكلارا المرأة الواعية لقدرها التاريخي، الملتزمة بمعركة تحرير المجتمع.

● كاترين تبقى شخصية غامضة وجذابة في آن... لكنها لا تسهم في انتشال الرواية من فشلها ومراوحتها فوق مسرح روائي دائري؟

أراغون: بعد «أجراس بال» عقدت العزم على كتابة مسرحية في حال نجحت الرواية. غير أن الفشل الذي واكبها دفعني إلى فتح ورشة «الأحياء الجميلة» (١٩٣٦) لكي لا تقول الزا ان الهوة تبتلعني. وبقوة باشرت الرواية الثانية من

سلسل «عالم الواقع»، مستهدفاً صياغة نقيض للجيورجية كاترين، وبدأت السياق الروائي انطلاقاً من الريف عوضاً عن باريس. من المعروف ان بداية «اجراس بال» تدور في قلب العاصمة الفرنسية. لذلك سلطت الضوء على العلاقات السائدة بين عائلات البورجوازية الريفية. أعني هيكلية مجتمع رؤوس المال في فرنسا. في «الأحياء الجميلة» يدور القسمان الأول والثاني حول علائق رجال المصارف والممولين وارتباطاتهم بانداديهم في باريس. وتُظهر الحبكة الروائية أن ثمة خيوط عنكبوت تنسج بين كل رجال المال والفعاليات الاقتصادية في فرنسا وخارجها. وقد استبدلت كاترين بكارلوتا، وهي تنتمي إلى طبقة العمال الايطاليين المهاجرين وتختزل في آن مواصفات ديان وكاترين، لأنها بعيدة عن ثراء جوزف كيسنيل وتتصنع أمامه دور المومس الذكية.

[٧]
[كارلوتا في النفق القوقازي]

● زمنياً، كارلوتا المرأة الأولى في كتاباتك التي يقع في غرامها معظم القراء. ثمة هالة من السحر والأنوثة تنبعث منها، كما أن حضورها في الرواية يتجاوز دور «المومس» إلى موقع المرأة التي تدير الأحداث وتجتذب الأنظار إليها؟

أراغون: في شخصيات الرواية، ثمة دائماً نسقان من النماذج، (نموذج هنا بالمعنى الألسني أو اللغوي، أي موديل أو صورة أساسية) النموذج مستوحى في آن من الحياة ومن الأدب.

أريد بذلك التقليد الأدبي الذي وصل الينا. نجد غالباً جذوراً لشخصياتي الروائية في تقليد أدبي ناجز. بيضاء مثلاً في «بيضاء أو النسيان» تستلهم بعض مواصفات سلوكها من «التربية العاطفية» لفلوبير و«لونا بارك» لالزا تريوليه. إنها توكيد لها وتجاوز لحدودها. هذا هو الرابط أيضاً بين أوريليان وبطل كوليت المدعو «شيري»، كما بين كارلوتا «نجمة» و«الأحياء الجميلة» و«ناتا» بطلة اميل زولا المفضلة.

هذا لا يعني أن كارلوتا نسخة طبق الأصل عن «ناتا». في حضورها نبرة بعيدة عن الطابع الأدبي، نبرة جسدية خاصة بها. الذين شاهدوا امرأة الرسام «مانيه» في لوحته المعروضة في «الاورانجيري»، يستشفون أوجه الشبه بينها وبين

كارلوتا، التي استوحي ملامحها من امرأة تعرفت اليها يوم كنت شاباً، وكانت بائعة زهور في «النفق القوقازي» في باريس. لا أخفي أنني وقعت في غرامها طيلة ثلاثة اسابيع، خصوصاً وأنها كانت جميلة، أكبر مني بقامتها، متعافية، تتوهج جمالاً وأنوثة. إنها امرأة لوحة «مانيه». ولكي نرسم ملامحها بدقة، من الضروري المزاوجة بين اللوحة التشكيلية وبائعة الزهور.

في الرواية تكتسب أبعاداً اضافية، اذ انها تعشق طالب الطب ادوار بينما تعيش من ثروة جوزف كيسنيل الذي يقبل بتجييرها الى ادوار، للحؤول دون هجره.

● وبيرينيس، بطلة رواية «أوريليان»، الهائمة بالمطلق؟

أراغون: بيرينيس أتت بعد كارلوتا بوقت طويل. إذ بين «الأحياء الجميلة» و«أوريليان» مسافة من البياض الروائي ملأتها بـ «مسافرو العربة الملكية»، في العام ١٩٣٩. وقد كتبت هذه الرواية في دوامة مشاغل عائلية، لأنني كنت مديراً لصحيفة يومية، «هذا المساء»، وكان من الضروري أن أديج موضوعاً كبيراً كل يوم بعنوان: «يوم من العالم»، اختزل فيه المستجدات الطارئة مستخلصاً خطوطها العريضة وانعكاساتها المحتملة على فرنسا. في هذه الأجواء وضعت «مسافرو العربة الملكية».

السيناريو الروائي استغرق عامين. وعندما احتجبت قسراً «هذا المساء» اثر موضوعي حول «الميثاق الألماني- السوفياتي»، كنت في صدد صياغة الفصول الأخيرة. ولأن عدداً من رجال الشرطة قاموا بمطاردتي في الشارع، نصحني الأصدقاء بعدم البقاء في المنزل والانتقال إلى سفارة التشيلي.

ثمة مفارقة ما في الأمر. فالحكومة التشيلية كانت فاشية آنذاك خلافاً لموظفي السفارة في باريس. فقد استقبلوني مع الزا حيث أمضينا نحو اسبوع، أكملت في خلاله المائة صفحة الأخيرة من «مسافرو العربة الملكية». فارسلت المسودة إلى الولايات المتحدة، بناء على طلب أحد الأصدقاء الذي عثر على ناشر تجرأ على اصدار الكتاب. ولم يدفع لي «حقوق النشر» إلا بعد الهزيمة الفرنسية، مبعداً عنا كأس فقر مدقع...

شخصيات «مسافرو العربة الملكية» هم من طينة الذين نصادفهم في حياة

وعمل كل يوم. لقد رغبت في سرد قصة جدي أمام الزا، الأمر الذي دفعني إلى صورة كل الوقائع والأحداث حول الانهزامي بيار ميركاديه، وهو في الواقع نزويق روائي ينسج على صورة جدي الذي ترك عائلته في ظروف مأساوية وغاب في مجاهل تركيا.

لا شك في أن ميركاديه هو أكبر من قامة وقيمة جدي، الذي لم أره إلا مرة واحدة في حياتي، في خلال خمس دقائق. لكن قصته الحقيقية بقيت عالقة في ذهني، ولم أقو على نسيانها لغرابتها ولطابعها اللا ـ انساني.

هذه المعطيات شكلت شرارة الفعل الروائي في «مسافرو العربة الملكية». لأن تصرف جدي لا يفهم إلا في إطار العصر، توجب علي رسم ملامح اقتصادية ـ سياسية لزمن الرواية التي تدور وقائعها في العام ١٩٠٠، تاريخ «المعرض الكوني»، وبلورة أول تظاهرة صناعية على مستوى «القارة العجوز» بأسرها. فابتدعت شخصيات أخرى، وأدخلت ديكوراً تاريخياً محملاً بسمات العنفوان المادي والخواء الروحي.

بيكار الحبكة يغلق بعد ٥٥٠ صفحة على ميركاديه في أحضان مومس تدعى دوارا، بعد رحلة استنزاف طويل قضاها في عواصم الترف وعلى موائد اليسر.

في البداية لم أتخيل أن ميركاديه سوف يصادف حفيده على مقعد إحدى الحدائق العامة. فالضرورة الروائية حتمت هذه المصادفة لكي يكتمل الرمز وتقبض الأقدار على عنق الذي مارس سلوك النعامة وآثر الهروب عوضاً عن الوقوف في المواجهة.

في رواية «بيضاء أو النسيان» (١٩٦٧) لم أتخيل أن فيليب الصغير سوف يخنق ماري ـ نوار. بعد الحادثة قرأت المخطوطة، وتأكدت من وجود خمس مقدمات على الأقل، تشكل توطئة طبيعية لواقعة الخنق، مما أضفى على نسيج الأحداث صفة متكاملة.

[٨]
[الروائي، ذلك المجرم]

● كيف تفسر ذلك؟

أراغون: لا أفسر شيئاً. الأحداث تجري وتتوالد من دون أي تصميم مسبق.

● هل ثمة وقائع طارئة مشابهة في رواياتك الأخرى؟

أراغون: ليس في رواياتي سوى أحداث طارئة من هذا النوع. في «الأسبوع المقدس» كما في «أورليان»، وإذا عرضت حادثة «بيضاء أو النسيان» فلأن طابعها يصب في خانة «اللامعقول» الروائي...

● واقعة «ليلة الشجيرات» في «الأسبوع المقدس» الذي أعتبره رائعتك الروائية، تحمل شيئاً من هذا «اللامعقول الروائي» الذي تتكلم عليه؟

أراغون: دخول الراوي إلى القناة الروائية ليس حدثاً مدروساً. إنه خبر من سيرتي الذاتية طفا على سطح الوعي وفق منطق المحاكاة. و«ليلة الشجيرات» فاصل تأملي في «الأسبوع المقدس» أو هدية أقدمها إلى البطل التشكيلي جيريكو. في حياته اليومية السابقة لم يعان جيريكو رؤى ما وراثية، على الرغم من أن لوحاته مكاشفة وجدانية أو صوفية، تكسر قشرة الظواهر لتعانق جوهر الوجود. «ليلة الشجيرات» ابتداع روائي قمت به في مدينة «بواكس».

عشت أسبوعاً في بواكس أحادث الناس وأسألهم عن نوعية حياة «جيريكو» في مدينتهم، فدلوني على المسار الذي سلكه الفنان. فكنت أطوف قرب الكنيسة والمدافن وأتمثل الألوان التي تشبع منها، بهدف القدرة على تجسيد لحظات حياته التشكيلية في بناء روائي ينمو على شكل دوائر الماء.

● هل «الأسبوع المقدس» رواية تاريخية، نلاحظ هاجساً توثيقياً يشبه التحقيق الصحفي في رصد معطيات الوقائع والأحداث وإضفاء طابع الدينامية الملحمية على وصف متعدد الزوايا والملامح؟

أراغون: «الأسبوع المقدس» ليست رواية تاريخية. في المقابل انني اعتبر روايات «عالم الواقع» تاريخية. هذا على الرغم من أنني أتنفس برئة ستندال في كتابة روائية- تاريخية. ستندال «الأحمر والأسود» وليس ستندال «دير بارم» من جديد

نحن أمام آلية المصدرين التي ينتج عنها أولوية الروائي الرائي على المؤرخ التوثيقي.

كتبت كل رواياتي من دون أن أعرف أين أتوجه. المعادلة تنطبق على روايات «عالم الواقع» كما على «انيسيه» و«الأسبوع المقدس»، و«حكم بالاعدام» و«بيضاء أو النسيان».

وإذا سئلت: لماذا وضعت هذه الروايات، أجيب بأنني كتبتها من أجل التأكيد لألزا على أنني لست فقط الرجل الذي صاغ قصة «ديان» في «أجراس بال».

اردت أن أوضح لها قصة جدي في «مسافرو العربة الملكية» ورغبت في اغتيال العزلة في «بيضاء أو النسيان» متخيلاً نفسي بعد عامين وحيداً في دوامة الانتظار، في غياب الزا الأبدي. لذلك ابتدعت شخصية ماري ـ السوداء كنقيض للمرأة التي تدعى بيضاء أو النسيان.

العنصر الجوهري في رواية «بيضاء» هو الشباب والفتوة على لسان أبطال من العجزة المتآكلين. المفارقة مأسوية. وهي تؤكد على غياب الحضور أو حضور الغياب في مساحة من البياض المروع. النص الروائي يخرج من المنطوق الكلاسيكي ليصبح بحثاً متلعثماً في الدوار والغيبوبة، كما هي الحال عند دوستويفسكي...

● إنك روائي العنف والدم. في كتابتك تطفو جثث وأشلاء على هامش وصف أنيق ومؤنق. ثمة جرائم قتل في «أجراس بال»، وجثث في «الأحياء الجميلة» وشهوة قتل في «مسافرو العربة الملكية» وشبح السكين في «أوريليان» و«كابوس المقصلة في «حكم بالاعدام»... وأخيراً وليس آخراً الانتحار في «بيضاء» و«مسرح / رواية»...

أراغون: لا شهوة للدم والقتل عندي. «دويخة» الحياة تفترض ذلك. الحياة عنيفة. يداها ملطختان بالدم.

● شيء مذهل يجري في الجزء الأول من «الأحياء الجميلة» الحامل اسم «سيريان»: طفلة تنتحر، علاقات رهيبة بين أم وأولادها، جثة مقطعة اربباً في كيس، مناخ دموي قاتل...

أراغون: لم اخترع شيئاً من ذلك. لقد ترافدت أخبار جرت في عدة مدن فرنسية، ذكرتها الصحف عند وقوعها. الأهمية ليست في الوقائع التي تندرج في إطار التناتج، بينما السبب كامن في عبودية المال الذي يحول الانسان سلعة. تقول الرواية «المال، المال، والمال دائماً. إنه عالم دنيء. ليس هناك شعور إلا ويلطخه المال».

الشخصية الرئيسية في الرواية هي المال الذي يشوه العلاقات الانسانية ويستلب البشر. وصولية المدعو «باربنتان» وأطماع الثري «ويزنر» تدفعان جوزيف كيسنيل إلى القول: «اننا نعيش في مرحلة تاريخية يمكن وصفها بهذه العبارة: عصر الرجال المزدوجين... ان الحب لا يمكن أن يصمد امام الصفقات... هل يعادل كل ما بقي من العالم وثروته، ونضال العمالقة من المنافسين والسياسة والمضاربة لامتلاك السوق في الشرق الأدنى، أيعادل ذلك كله ثمن الفتة المتوهجة وجمال كارلوتا الساحر، عندما تسير في الغرفة عارية غير آبهة بالنظرات...».

الحوار الرابع:

شعر الحبّ والمقاومة

● اراهون يقرأ احد قصيدة للدكتور فؤاد ابو منصور برنيا بيكوس .

القسم الأول:

يوميات الألم والأمل

الحرب تهاجم أراغون من جديد، في العام ١٩٣٩. بينما مارس شعراء دبلوماسية الصمت، واضعين رؤوسهم في رمال الهزيمة، انتفض «قرويّ باريس» في حركة شعرية تعبوية، لا لكي ينثر الزهور على «جثة الأمة الغولية»، كما يقول بيار سيغرز في بحثه عن أراغون، إنما لكي يستنهض الهمم ويحثّ على عدم الرضوخ للخطر الوافد من وراء الراين.

الشعر الأراغوني بين ١٩٣٩ و١٩٤٥ يؤرخ ليوميّات الألم والأمل، ويرصد انفعالات ومشاعر مأسوية تواكب الثورة المكبوتة في الصدور والمقاومة التي تنتظم في الجزء الجنوبي من فرنسا، وراء خطّ اللوار.

في زمن الرقابة «الفيشية» الصارمة، وتواطؤ قسم من المواطنين، تتحوّل القصيدة الى منشور سري، وقبضة مشتعلة، كما إلى كتلة لهب محمّلة محبة وعاطفة تجاه شعب مهزوم ووطن مقهور.

الاصدارات الشعرية تتزاوج مع النتاج الروائي. في هذه الفترة، تستمر كتابة «عالم الواقع». بموازاتها، ينشر «مجنون الزا» «قلب متصدّع» (١٩٣٩)، «عيون الزا» (١٩٤٠)، «بروسيليانـد» (١٩٤٢)، «بالفـرنسية في النص» (١٩٤٢)، «متحف غريفان» (١٩٤٣)، «تسع اغان ممنوعة» (١٩٤٤)، « النفير الفرنسي».

[١]
[مراثي الهزيمة]

الموضوعات ذاتها تتواتر في مجمل المجموعات. تحتجب وتطفو في الكتابة الروائية. أراغون يدوزن المعاني والموضوعات في شعره ونثره. إنها ثابتة من ثوابت عالمه الفكري. نلاحظ شبهاً كبيراً بين مجموعتي «قلب متصدّع» وجديد «قلب متصدّع» من جهة و«أوريليان» من جهة أخرى. في النصوص الثلاثة معانقة حميمة لمفارقات الحرب وتصدّع الحبّ وانفصال الأحبّة. كما أن ثمة مرثية للبؤس الفردي والجماعيّ، وغضباً أبيض، يلهب الكلمات والقوافي، وخيوطاً من دموع صادقة، تحسساً بـ «آلام الذين يواجهون المأساة بأحداقهم»، إلى جانب أناشيد الأمل في انتصار يلوح في الأفق.

أراغون يجيء «مهرجان الشعر». يفيء إليه وسط «صحراء الرواية». عند منعطف الدم والرماد، يعلو صوت القصيدة التي تعيد إلى الكلمات معناها الحقيقي. الحب، الشجاعة، الوطنية، ليست موضوعات لخطابة بلاغية. إنها مفاتيح العبور إلى الكرامة المهدورة. «مجنون الزاء بحسّ صادق» ينفض الغبار عن قاموس قديم، أهيل على دلالات مفرداته تراب كثير. الحرية معه، نقطة جذب لتضحيات ضرورية. إنها أيضاً حرية الذين أعدموا. حرية مواجهة الموت. الحياة وقوف في مواجهة الذين يغتالون الوطن وسط «حزيران المطعون»، شهر الحبّ الذي خضب بالدم.

نعود في هذا السياق إلى مفهوم أساسي عند أراغون بلوره في مسلسل «عالم الواقع»: إن الحرب مؤامرة ضدّ الطبقة الكادحة وضدّ الطبيعة، خصوصاً ضدّ الرجل والمرأة. وحدتهما المقدّسة تنفصم تحت وطأة الجاذبيات الخارجية الحادّة. مجموعة «قلب متصدّع» تدفع الشعر الوطني بنبرة مأسوية ذاهلة. الوطن ينهار، والعشاق يفترقون، ضحايا موت مؤجل:

تثلج صراخاً وريشاً
فوق جزيرة الخراب
بين عصافير تتناقر
تومض نقاط دم على ريشها الرقيق.

وسط دوامة الفراق، يصرخ «الشبح»:

اعيدوا إلي، أعيدوا إلي سمائي وقيثارتي
لا غناء ولا لون للحياة بلا زوجتي.
ارى أيار من دونها، صحرائي الجسدية.

يتساءل: لماذا يزجّون بالشباب في أتون الموت، لماذا يدفعونهم إلى «المصير الاحمر»؟

إنهم للحبّ والموت والنسيان
قد تكون الحياة بالنسبة إليهم
مجرد أم ماتت في زمن مبكر.

النبرة الدراماتيكية تلف «قلب متصدّع» و«جديد قلب متصدّع». إن مأساة حزيران ١٩٤٠ زرعت الانهيار في الزمان والمكان. الحياة توقفت وتحولت حركة المجتمع إلى انقاض حركة، في ظلّ «الخوف الكبير» من مجهول تكون نهايته الهاوية.

المناخ السوريالي في سماء الأفراد والجماعات يجسّده أراغون في موسيقى ايقاعية رثائية.

الارغن مثلاً يردّد أصداء الأرض الحزينة، وعويل العاصفة يؤشر إلى خلل بنيوي في هيكل الوطن والانسان. كما أن العيون الفارغة والأفواه المفتوحة تستشرف مستقبل «الجثث والاشلاء»:

النساء قصمت المأساة ظهورهنّ
الرجال يبدون كملعونين
الأطفال يفغرون أفواههم
وينظرون حيارى إلى مستقبلهم
الذي لم يدافع عنه أحد.

ليس أصدق من لوحة غيرنيكا لتجسيد مأساة الجحيم.

أراغون يلجأ إلى التشكيلي الاسباني بيكاسو، لأبراز صورة الكوابيس والأشباح في «الوطن ـ الطلل». لماذا يكتب في وطن «الطاعون»، وكيف باستطاعته الاستمرار؟

نستشف عودة إلى عصب «الدعابة السوداء» التي ميّزت اصداراته الدادائية ـ السوريالية، خصوصاً في «المجون» و«الحركة المؤوب» و«بحث في الأسلوب».

إنه يسخر من «مسوقي الخيانة الأخلاقية». ولأن «الدمع أكبر من مساحة العيون» فانه يدعو إلى «الضحك الأصفر»، والدخول في اللامعقول، بعد ان فقدت الأشياء والقيم معانيها الأصلية:

لا أريد أن أبكي، فالبكاء يجردنا من سلاحنا.

[٢]
[عودة إلى الينابيع]

الانعطاف باتجاه الثورة يتحقق بعد وعي منطلقات «النوائب التي ألّت بالوطن».

يجب أن تنطق الأرصفة والجدران، أملاً في تخطي «صيف الهزيمة» وتجسيد «النبض في غياهب السجون».

أراغون يتخلص من وطأة اليأس، يتسلّق المنحدر، لأن دوره يقضي بتحويل المأساة إلى نقيضها، والنضال ضدّ التخاذل. ذلك لا يتم إلا عبر عودة إلى ينابيع الوطن واستلهام بطولاته السحيقة والاصغاء إلى دبيب الكرامة في عروقه.

التحصّن بدروس الماضي يستهدف الحثّ على معاكسة التيّار الراهن. في «بروسيلياند» و«بالفرنسية في النصّ» (١٩٤٢)، يبلور «مجنون الزاء» حقائق وطنيّة تتلخص في ضرورة العودة إلى «مناهل الأمة الكبرى وضميرها الذي صقلته المآسي والنوائب».

في المقدمة التي كتبها بمناسبة صدور مجمل أجزائه الشعرية عن «كلوب ديدرو»، يعود أراغون إلى طرحه السياسي لأزمة الأربعينات مشدّداً على مشروعية استلهام الماضي وإضاءة الحاضر.

«مجنون الزاء لا يأتي بهذا «الفلاش باك» بشكل مجانيّ. هدفه بلورة صورة المرأة وأخلاقيات المجتمع بالنسبة إليها كما ظهرت في القرن الثاني عشر.

في السياق ذاته، يزكي «الفروسية والأفكار العظيمة». كأنه يسعى إلى تمجيد أخلاقية الحبّ ومعاني الوطنية. وجوه جان دارك ودي غيسلان ولانسلوت تطفو فوق الحاضر. إنهم أبطال شعبيّون، كُتبت اسماؤهم في أرض الوطن ـ الأم. ثمة رباط جسدي يشدّ الشعب إلى أمه. ليس سهلاً الخروج عليه، خصوصاً وأن العدو يمعن فساداً.

في «أجل من الدموع»، يتغنى بالوهاد ومواسم التربة المعطاء. أراغون ينزع عن عينيه «الايديولوجيات ـ الحماقات» كما يقول «الشيخ» في «مسرح / رواية»، ويصغي إلى ايقاع باريس تدوسها أقدام غريبة. باريس مدينة «القرويّ» الذاهل، وموطن هذيان «انيسيه». باريس، مسرح الرجال المزدوجين. المدينة ـ المرأة. إنها قلبه. وقلب فرنسا. يوم التحرير يصرخ «المجنون»:

«باريس، باريس ذاتها، لقد حُرّرت»

من الغنائية الجريحة إلى العصب الملحمي: مسار مجموعات «النفير الفرنسي» يرسم توجهاً إلى كتابة الملحمة الرؤيوية في «مجنون الزا». النصوص تتوالد على شكل دوائر ماء. النص السابق يحمل بذور ما سوف يكبر، ويتجسّد في أشعار جديدة. في العودة إلى الماضي، الذاكرة تسترفد بنبرات من أغريبا دوبينيه ورونسار وهوغو. السلك الثائر تكهربه الكتابة وسط آلام الوطن:

في اتون المعركة المشتركة
يتحوّل مجنوناً من يضعف.

«النفير الفرنسي» (١٩٤٥) أول مؤشرات الكتابة الرائية الشاملة. تنزع عنها قشرة الحدث التاريخي، وتتدرج في سياق تقاطع حركات شعرية، على شكل مستديرات. هنا ينفض أراغون تراباً عن «المجد الفرنسي الغابر»، مضيئاً عتمة الانكسار الحاضرة. عزاؤه الزا.

النتاج الشعري الممتد من ١٩٤٠ حتى ١٩٧٠، مع مجموعة «الغرف»، مروراً بـ «فاجعة قلب» و«قوافل» و«العيون والذاكرة» (١٩٥٤) و«الرواية غير المكتملة» (١٩٥٦) و«الزا» (١٩٥٩) و«الشعراء» (١٩٦٠) و«مجنون الزا» (١٩٦٣)، يتمحور حول الحدث العظيم الذي اسمه «الزا».

الالهامات الشعرية ـ الفلسفية شديدة التنوع. تتراوح بين المرثاة والنشيد

الحماسي والتنظير الايديولوجي والنشيج الغنائي المطوّل. غير أن نقطة ارتكازها، لغة ودلالة هي: «المرأة مستقبل الرجل» التي يغنّيها المطرب الفرنسي جان فيرا.

[٣]
[لحمي ليس فطيرة]

في محطة «النفير الفرنسي» و«متحف غريفان» يلوّح أراغون بالانتصار على قدر أعمى: «لحمي ليس فطيرة لكي يقطع بالسكين». سلاحه في المعترك «كلمات عاصفة كالريح، كشمس محرقة، كماء يروي غليل الظمأ». ثمة محاكاة في المفردات والأسلوب لنشيد «المارسيلز». الشاعر يقبض على أسرار النشيد الثوري. فهو يتوسل البساطة، وشجو الايقاع، وتداخل القوافي، ودفق صور، جياشة، غامضة، جذابة. انطلاقاً من مفردات المُعاش اليومي، يتوصل بحسّه الرؤيوي إلى صياغة ملحمة قوميّة، على غرار الأثر الهوميري أو الأوذيسة، حيث إرادة الشعوب تفرض ذاتها. فتقدّم الشهداء، وترفع الموت إلى رتبة «التضحية السامية».

يأخذ النقّاد سهولة مفرطة في قصائد المقاومة والكفاح. ثمة تحامل ما على أراغون، خصوصاً إذا عرفنا أن معظم قصائده بين ١٩٤٠ و١٩٤٥ كانت مهرّبة ومطاردة من سلطات فيشي. أراغون نفسه كان مُطارَداً، ممّا جعله يكتب في الخندق، وقبل النوم، في ظل دالية أو بين أصدقائه في مقهى صاخب.

ظروف إقامته السرّية تركت بصماتها على أسلوبه. نذكر أيضاً صعوبات التكوين في دوامة الحرب. المهمّ بالنسبة إليه الوصول إلى كل الطبقات والأذواق والأمزجة، مع الاحتفاظ بحبكات تاريخية ـ اسطورية. وقد عاد «مجنون الزا» إلى هذه القضايا في بحث مسهب دعاه «في الدقة التاريخية في الشعر»، مذكراً بـ «فرنسوا لاكوليير»، وهو اسمه المستعار في المرحلة اللاشرعية.

العبور إلى الأمل يترافق مع تباشير التحرير في العام ١٩٤٣. كيل الاحتلال قد طفح. ومن الضرورة فتح ثغرات في أسوار الظلم:

رأينا حتى الآن عفناً كثيراً
يرقص في حريق اضرمته أيديهم.

الاختراق المضاد يتوسل أدوات هجائية. أراغون يتوكأ على حذق ادائي باهر لكي يعرّي فيشي من أقنعته: «إنه يبيع لحم الوطن»، يؤكد «قروي باريس»، «جزّار، منافق» يقامر بالوطن وبالشعب». لمحات من دانتي ومن أغريبا دوبينيه تكشف رأس فيشي والفيشيّين:

«لن يستضيفك شيء: لا الأسطورة ولا التاريخ
مثل كلب...»

الشعر يتحول كوكتيلاً متفجّراً، سهاماً نارية، زناراً من حرائق كبيرة وصغيرة. السخط هو النبرة الأولى. البساطة المتفجرة عنوان الصنعة اللغوية ـ الشكلية. غير أنها بساطة تندرج في رؤية ملحمية يشترك في صياغتها الفرد والجماعة. أراغون يشعل ثورة في الكلمات، ليس على طريقة القران السوريالي الناقص، إنما بفاعلية الشوك وزنانير المتفجرات. معه تصبح القصيدة قبضة في وجه الشر. وتصل إلى ينابيعها الأولى: زعزعة جبروت اليأس والحدس بقيامة جديدة، وسط ترانيم العشق:

يا صراخ الضحايا، انني اسمعك.
سوف تأتين
ساعة يباع الثأر بالمزاد
تطلبين وفاء لدينك.

«العالم الجديد» ينبثق من العالم القديم. فيه تضيء عيون المرأة ظلمات السياسة، بعد أن تثمر الآلام وحدة وطنية. «قلب متصدّع» و«جديد قلب متصدّع» يؤشران إلى خيارات وطنية أخرى غير الدموع والأشلاء. الحدس بالمأساة هو أيضاً ايمان بأن الأرض هي الباقية والحب هو الطريق إلى الحياة:

تزهر الزنابق في الفصح الأول
الأرض خضراء. ودعت الشتاء [...]
في فصح الشتاء تولول الريح العاتية (...)
الأرغن يعزف أغنية الترويض للجياد.
أنا الذي يدوّن على الجدران اسم. ما أحبّ
يا فصول بلادي
يا أجمل الفصول.

الاقامة بين جدران المأساة مؤقتة. وبوصلة الحرب تشير إلى ربيع فوق الجماجم. وسط المراوحة فوق البركان، تستمر الزا نشيداً للخير وفضحاً مؤرباً للشر. إنها اكتمال رمز الوطن في المرأة والمرأة في الوطن. حضورها ينساب عميقاً في شعر الكفاح والمقاومة، ويلهم أبرز نصين: «عيون الزا» (١٩٤٢) و«متحف غريفان» (١٩٤٣).

[٤]
[عيون الزا]

«عيون الزا» مجموعة قصائد غنائية ـ ملحمية تطلع من الحرب والنفي اللاشرعي إلى جبال البيرينيه، لتمسك بأجفان الحبيبة وتغني بالأوجاع لهب جمالية العشق المقدس:

لا حبّ إلا عبر الألم
لا حبّ إلّا ويقتل فيه الانسان
لا حبّ إلّا ويذوب فيه الانسان
لا حبّ للوطن أكبر من حبك
لا حبّ إلّا وترويه الدموع
لا حبّ سعيداً.

المغني الفرنسي جان فيرا جعل هذا الكلمات على كل لسان وشفة. من الممكن أن تكون صورة أراغون شاعر المرأة قد ترسخت في الأذهان على حساب جوانب أخرى من فنه.

لا شك في أن قصائد «عيون الزا» سهلة الاستذكار، لنسيجها الشفاف وموسيقاها الشجيّة. وقد تكون خطوة فنية أولى نحو الشكل الغنائي الأوركسترالي الذي يتبلور في «مجنون الزا».

في عيون الحبيبة يقرأ غموض الأيام الآتية، ويستشف شموساً وقيامة من ركام الموت. العيون زرقاء، ذات مدى، تصفو عندما يتألق الدمع في أفقها. الحزن يبزغ من قوس قزح يثقبه سواد أشد وهجاً من ألق أيار. عيون الزا سماوات تتكوكب الوان فيها، ومطر ينهمر ليخصب أزهاراً برية، وراديوم يغزو الكون:

عيناك لشدة عمقهما، رأيت فيهما وأنا انحني
لأشرب،
كل الشموس تتألق
وكل اليائسين يلقون بأنفسهم حتى الموت

ألوان التشكيليين والشموس والطبيعة تتآلف لتعكس شيئاً من ألق حدقتي الزا. أراغون رائي. اللون سجل كتابته، رصيد رؤاه الحاملة تأملات الرغبة وتداعيات الشوق وعطاءات العشق. في لوحته عن «عيون الزا»، تستشف عصب بيكاسو وخوان ميرو وهنري ماتيس الذي خصّه برواية تحمل اسمه العام ١٩٧١.

العيون تسيخ شهوة اللون وعشق الضوء. بوسعنا تلمّس تقنيّات تشكيلية في فضائها: الانطباعية، التعبيرية، التجريدية، إضافة إلى لمسات عفويّة، تغرق في إيقاعية خاصّة، وصولاً إلى ديناميكية التجريد.

«مجنون الزا» يحترف فنّ الابهار والدهشة. الحرفة تتعمّق عندما يتكلّم على عيون الزا أو عيون باريس. وجه الحبيبة محبرة تلاوين ومختصر مفيد لقلق وانفعالات.

يتجلى أحياناً خارج الهيولى. يعود إلى درجة الصفر في التجسيد..

العيون لوحة القصيدة. قصيدة اللوحة، في متاهات معاناة الحرب، بحثاً عن حنان مفقود:

مرآتها السوداء صورة العالم
مشطها كان يجمّد نيران كتلة من حرير
يضيء زوايا الذاكرة (...)
لا حاجة لذكر الأسماء. فأنت تعرف أي ذكرى
تخترق في أتون أيام مهترئة.
في شعرها الذهبي، عندما كانت تجلس هناك
تسرّحه في صمت، كان اللهيب ينعكس.

لهيب خصلة الشعر ليس فرضية يقول «المجنون» في «بيضاء أو النسيان». في معترك «عيون الزا» لا مكان للفرضيّات. ثمة فقط مدى مفتوح على لا نهائية

«حمرة الحرب» التي هي المرأة كاشفة معنى المستقبل، ومحوره الاخلاقي الأساسي.

موضوعات «العيون» تواكب كل محطات أراغون، شاعراً وروائياً. في القصائد السوريالية، كما في روايات «عالم الواقع» وصولاً إلى «حكم بالاعدام» أراغون يعمّق هذا المحور. يغاير طرائق معالجته له. في «عيون الزا»، يتضاعف الفراق الجسدي الذي تفرضه المعركة بفراق العيون المتشاكية «هوى السيأ». في «اغني الرجال والسلاح»، يهتف الشاعر:

«يا حبّي، أنت عائلتي الوحيدة التي بها اعترف.
ابصرُ العالم في عينيك.
أنت تجعلني أحسّ بالعالم.
وتمنحني معنى المشاعر الانسانية».

السورياليون مرّوا في «لهب العيون» كما يقول بول ايلوار في «عاصمة الألم». قبلهم سوّق أبولينير في «كحول» و«قصائد مدوّرة» الموضوع، ناسجاً على منوال بودلير في «ازهار الشرّ» ولوتريامون في «أناشيد مالدورور» ومالارميه في «هيروديا».

أراغون الذاكرة العجيبة يستلهم إرثاً خصباً، غير أنه يعيد ابتكاره مشدّداً على المأساة وسط عيون الحبيبة:

ذات مساء بحبّي
يحدث أن ينكسر العالم
قطعاً يجعلها البحارة تلتهب.
غير أنني أبصر فوق البحر تتألق
عيون الزا، عيون الزا، عيون الزا.

يصرخ: «أين انت يا عيوني؟» شفتها كأس لخمرة الحرب. بياض ذراعيها يشدّه إلى خشبة العالم. الصور الشعرية في حضرة الزا تجنّ، وتصوغ معجزة الولادة الجديدة.

[٥]

[زمن الثورة]

«متحف غريفان» نصّ لا شرعيّ، ينبت وسط الكفاح والحرب. ثماني قصائد مع مقدّمة بعنوان «السمك الأسود»، يوقعها أراغون باسم مستعار: فرانسوا لاكولير. النبرة تحمل مؤثرات تفاعلت في كتابة هذه المرحلة:

لهاث الحدائق عندما ينبلج المساء
أوراق الصيف عمق المروج
السنونو التي كانت تحطّ على نافذتي
قالت لي على ما يبدو: السلام عليك يا مريم.
السلام عليك يا فرنسا، المقتلعة من الأشباح (...)
لم يكن أبداً عذابي أكبر ولا حبّي أكبر
يا فرنسا، خصومتي القديمة والجديدة
أرض مزروعة أبطالاً سماء مكوكبة طيوراً.

«متحف غريفان» قصيدة ملحمية ـ هجائية. كتاب زمن التمزّق، وُضع في الصيف الرابع من الرؤيا. الزمن ليس للتأسي. إنما للثورة. من مهادنة الباطل، ينتقل أراغون إلى مقارعته فوق ساحته. هتلر، موسوليني، بيتان «أبطال قذرون لمهزلة مأسوية...».

اللافت أن الشعر السياسي يدفع أراغون إلى كتابة بيان فنيّ جديد بعنوان «السمكة السوداء أو الواقع في الشعر». يعيد رفضه القديم لنسق بول فاليري، و«تسريحة السوريالية» محاكياً العصر، وموزّعاً سهامه ضد رموزه السلفيين.

في هذا الاطار، يؤسس مشروعية نظرّية للملحمة: إنها شعر مناسبات. ويزايد: «شعر الشعب ليس ارثاً في المعنى العنصري للكلمة، إنما في المعنى الوطني». ويسلّم بأن دور الشعر ليس في التشهير بثغرات الكون وشوائبه، إنما في رصد واقع التاريخ.

العنوان المثير «السمكة السوداء» يحاول التوكيد على الأهمية التعليلية للواقع في الشعر، ضدّ الذين يستهويهم «السرّ الغرائبي». ينظّر أراغون لشعر موريس سيف ونرفال ومالارميه ولوتريامون ورامبو، زاعماً أن نقطة الجذب في كتابتهم تتواجد ضمن «خلجات جمالية ـ فلسفية تعانق الواقع في جوانيته الحميمة».

كان «مجنون الزاء لا يقنع جمهوره كثيراً. فيعود إلى ورشة التنظير حول «الواقع التاريخي في الشعر» بمناسبة إصداره «تأريخات الأغنية» (سكيرا، جنيف، ١٩٤٦)، مركزاً على أن الشعر يجب أن يكون وسيلة نقل لمعارف دقيقة ومعرفة ميتولوجية. في قصيدة «بروسيليانده» يعطي نموذجاً عن كيفية استعمال الأسطورة، والمدهش داخل سياق الجدلية المادية. المعركة الراهنة تفترض جبهة مشتركة لا تتشكل إلا ضمن الروح الفرنسية الأصيلة وإيمانها بالخالق.

نلاحظ أن المدهش الملحمي يستمر في دلالات تغايرية، تميّزه عن المعالجة التقليدية في الشعر. من المعروف أن أراغون رفض المدهش الديني في «تحدّي الرسم»، واعتبره نوعاً من «التشريح للحرية الانسانية».

في مرحلة «متحف غريفان» المدهش يستمر تجسيداً لرمز أخلاقي يناقض العالم الذي ينبت في وسطه، غير أنه يتنامى ويؤكد على ذاته رفضاً لحرية تمزّقها رقابة المحتل:

«في غابتي الآن، يتعايش المدهش الوثني مع المدهش الديني والمدهش اللا ـ ديني ومدهش الآلات والاعلانات الحديث»

أراغون يخطو وئيداً في أفق نظري نحو تجسيد «مجنون الزاء (١٩٦٣). الخطوط العريضة تتفاعل وتختمر في مخيلته. ولوتريامون يبقى عكازته الفكرية: «المدهش يجب أن يضعه الجميع وليس فرداً واحداً».

[٦]

[القصيدة ـ القبضة]

«بالفرنسية في النصّ» دوزنة إضافية لابعاد «بروسيلياند». غير أن طابعاً فجائعياً يهيمن عليها. أراغون يُفجع بتصفية رفاقه وإختفائهم. إنه «الشاهد على الشهداء» يقول كلود روا. وكأن استمرار المأساة وتفاعلاتها اليومية يهيلان على الكتابة الشعرية تأملات فلسفية في لعبة الموت والظلم. غلالات وجدانية في ثنايا «الرحيل الطويل»:

للموت مرآة. للموت فراشات
نار واحدة تلتهم حياتي من طرفيها.
للمرة الثانية لفظني المسخ من فمه

انني مثل جوناس الخارج من بطن الحوت
غير أنني فقدت سمائي، مدينتي وأصدقائي.

الانشطار يسكن قلب أراغون بسبب الارتهان للحدث الخارجي. قصائده الجديدة تستوعب المراثي التقليدية، والذكرى. وتؤكد على تعلّق أراغون بـ «سماء شبابه»، وتصاويره المفضلة وهي تتحدى الموت، بطاقتها الهذيانية، ومشاهد الأنقاض والتي ترسمها، إضافة إلى «نظام الميثولوجيا الأبدي» في حلقاته المتتابعة.

عنوان «بروسيلياند» يختزل هذا المنحى: «من غابة تشبه ذاكرة الأبطال بأوجه غريبة». النغميّة تحوّل القصائد الأخرى إلى اهزوجة خفيفة، موحية:

لأن الوزانين اغلقوا متاجرهم
ولأن كل عظمة طوت طريقها
اعانقكِ أيتها الأسطورة وأحولكِ تاريخاً.
أيها المستقبل الذي يشبه خطوط ايدينا

الشعر الأخير في مرحلة الكفاح يحمل عنوان «النفير الفرنسي». القصائد لاقت نجاحاً شعبياً في العام ١٩٤٥، واعادت إلى الأذهان نصوص «قلب متصدّع»، بنبرتها ومواصفات التراجيديا الوطنية التي تحملها.

«النفير» يوميّات الألم والبطولة في ظلّ الاحتلال الغريب. لا تلتفت إلى الماضي، المجبول بالتمايزات الاجتماعية، إنما تهجس بالمستقبل:

«بلدي، يا بلدي الذي فيه بحيرات تنعكس فيها حركات الهاربين وتتقطب ذاكرة الرياح»

أراغون يدعو مواطنيه إلى حزم أمرهم لخوض المعركة الأخيرة:

أصبح بلدي أغنية العالم، موسيقى تختصر كل الآمال والآلام...»
الذعر الذعر الذعر من الغاز
انزع قناع الكلمات
وتحت مخمل الأفكار
اظهر وجهك من دون مساحيق.

الـزا جدلّية الطوفان والخلاص:

نزعت اليأس من جلدي مثل شوكة
سوف تكونين حاضرة إلى الأبد في كل ما أقوله
غيرتِ قلبي، اعدتِ تركيبه في صدري
يكفي ظهورك
لكي أولد من جديد واتعرّف الى عالم
يسكنه النشيد
الزا حبّي وشبابي.

ثمة ثوابت شعرية في هذه الكلمات. غير أن «جنون الزا» يثري ايقاعاته من كتاب إلى كتاب: «الشتاء شبيه بالغياب». نسمع «صريف اسنانه» في هذا المقطع:

المرأة الذهبية اقحواني
لماذا رسالتك مرّة
لماذا رسالتك إذا أحبك
كفرق وسط البحر
من حفيف قوافيها
من حفيف جرائمها
يا حبي لم يبقَ
سوى كلمات كاحر الشفاه
كلمات مجمّدة حيث يقع في الشرك
نهار ينبلج من دون أمل.

الهتاف يعلو، قبل أن يسدل ستار المجموعة الشعرية «غير المكتملة»:

أعشاب ذراعيك تربطني بهذا العالم
لا أستطيع الموت. من يموت ينسى.

[٧]

[المرأة مستقبل الرجل]

«المرأة مستقبل الرجل»: الديكور الشعري ـ الفلسفي في طور الاكتمال. بوسع الزا الدخول واحتلال موقعها إلى جانب هيلين، لور، الفير، ايزولت،

فيفيان، اسكالراموند. أراغون يرفعها وسط جغرافية العشق. لقد جرّب كل الأوزان، وطاف في كل الأمكنة وحطّ رحاله في الأندلس: معاً نجد في بلاد العجائب اللّذة الأكيدة بلون المطلق.

عند تقاطع الفلسفة والموسيقى يطرح أراغون أسئلة على نفسه:

لا شيء مكتسباً للانسان لا قوته
لا ضعفه لا قلبه وعندما يظن أنه يفتح
ذراعيه ظله بشكل صليب عندما
يظن أنه يمسك سعادته
يطعنها
حياته طلاق غريب وأليم
لا حبّ سعيداً

...

يا حبي الجميل، يا حبّي الحبيب تمزقي
احملك فيّ عصفوراً جريحاً.

المرآة والنار، طرفا الجدلية العاطفية، والزمن سيف الحرس بالنهاية ـ البداية.

لكل انسان قدر الشرارة
كل انسان ظلّ عابر.
[...]
أريد أن أبوح لكِ بسر. الزمن انت
الزمن امرأة. إنه في حاجة إلى التغزّل والجلوس عند قدميه
مثل فستان برسم إعادة خياطته
الزمن مثل شعر طويل، مسرّح
مرآة يغشيّها النفس ويجلوها
الزمن أنتِ تنامين فجراً عند نهوضي
إنه أنت سكيناً يجتاز العنق.

الزا

[١]

[الشاعر الشعبي]

● في العام ١٩٣٣ تكلمّت على الآلية الطبقيّة في الالهام الشعري ثم تحولت الى شاعر شعبي يصوغ اغانٍ وانانشيد تتناقلها آلاف الحناجر . هل حدث اختمار انعطافيّ فيك نتيجة احداث خارجية ام ثمة تطوّر طبيعي مردّه الى الرغبة في الانتقال من الشعر الفرديّ الى الشعر الجماعي ، تحت وطأة الاحتلال والحرب ؟

اراغون : الآلية الطبقيّة التي دخلت الى كتابتي في العام ١٩٣٣ لم تكبّل المدى الشعري ، انما رفدته بافق معرفي جديد ، انطلاقاً من معادلة العبور من الشعر الفردي والشعر الجماعي الى القصيدة التي تؤلفها الجماعة ، حسب منظور ايزيدور دوكاس .

إن ظاهرة التحوّل تفترض طابعاً ابعد من الفردية . وهي تترافق مع اختمار سياسي عام ونقلة نوعية في الوعي النقابيّ والعمالي والنضج الوطني . غير ان الالتحام الداخلي بمعركة الحريّات النقابية والعمالية لم يتبلور بشكل ظرفي او طارىء . لقد شكل جذوره في تربة قناعاتي الاولى التي دفعتني الى العدمية الدادائية ثم الى الفعل السوريالي البديل .

نعود الى الحرب العالمية الاولى . في خلالها تراءت لي حقيقة واحدة وسط الاكاذيب والترهات : هدم الجدار بين الاديب وجماهير الناس . ان اكتشافي لماياكوفسكي قد زلزل معادلات رؤيتي السابقة للكتابة ولواقع التواصل الثوري مع المجتمع . لا اخفي انني مع السورياليين الآخرين ورثة ادب مسرف في دانديته وضوئه الاسود ولم ننعطف باتجاه الغرابة الفنية الساخرة الاّ بعد تعرفنا الجزئي الى لوتريامون ورامبو ومالارميه وابوليير . الفت النظر الى كتاب « النار » لهنري باربوس ، وقد اسهم في شحذ وعيي لمجريات المجتمع الفرنسي ، وقد كانت ذات طابع عنفي بين ١٩١٤ و١٩٢٠ .

تساءلتُ بعد قراءتي « النار » وهي محرقة على اكثر من صعيد ، كيف ننزلق الى اتون الحرب من دون بذل اي محاولة لتفاديها . وعقدت العزم على التصدي لأي محاولة انجرار او استدراج الى الحرب بهدف دفع صوت المعارضة الفرنسية للعبة الدم والنار . اردت ان لا يتحمل وطني وزر دفع الناس الى الموت كقطعان الغنم . من هنا اؤكد على ان الانتفاضة ضدّ كوميديا التكاذب هي التي عجلت بتطوري السياسي واستطراداً الشعري . قبل ذلك فكّرت بأي شيء يستطيع ان يحققه كاتب منفرد لايقاف مدّ الحرب . وبعد اطلاعي على رواية هنري باربوس تأكدت من انه بوسع الرواية ان تكون سلاحاً ضد الذين يوقدون نار الحرب او يؤججونها لتدوير جيوبهم . ولأن الشكل البوليسي الذي اعتمده باربوس في « النار » لفظ انفاسه ، توجب عليّ البحث عن شكل تغايري آخر ، فاخترت الشعر ليضطلع بهذا الدور ، الامر الذي استوجب النظر في قدرة استيعاب الجمهور للقصيدة ـ الافيش او الاعلان التي تفجّر اكبر عدد ممكن من الأراء او الاعتراضات . في هذا المجال قلت انه من الضروري جعل القصيدة اغنية تردّدها آلاف الحناجر ، خصوصاً وان ثمة فقراء كثيرين لا يستطيعون شراء القواميس والمعاجم لكي يفهموا معاني الالفاظ . . .

● ما هو تأثير ماياكوفسكي في بلورة مفهوم « القصيدة ـ الافيش » المكتوبة بهدف الاثارة والاستدراج ؟

اراغون : في العام ١٩١٩ لم نكن على علم بوجود ماياكوفسكي . غير ان مفهومنا للقصيدة ـ الاعلان كان مختلفاً عن مفهوم ماياكوفسكي ، الذي عالج ظاهرة القصيدة ـ الاعلان في سياق ضرورات الثورة البلشفية . قصيدتنا كانت نظرية . ونجد في اول كتاب لبروتون « جبل من تقوى » قصيدة تدعى « فستان ـ

لغز »، وهي كولاج لقصاصات صحف واعلانات ولوحات تشكيلية . بروتون كتبها لكي يعلقها على الجدران كأي اعلان والترويج لبياناته السوريالية .

اسوق هذه المعلومات لأوكد تغاير الطرقات واختلاف القنوات التي دفعتني باتجاه شكل شعري يجسّد ثورة او يدعو لها . وقصيدة « ورود الميلاد » التي حيّيت بها أول دفعة من الرفاق الذين أعدموا لثبوت اشتراكهم في حركة المقاومة تؤسس لهذا النسق من الشعر الثائر :

ميلاد يا ميلاد . هذا الشروق الضئيل .
اعاد اليكم الرجال الطيبي الايمان
الحبّ الذي يموت للمرء بشجاعة لاجله
والمستقبل الذي يعيد الحياة الى الموت .

● تستلهم مبدأ لوتريامون في هذا المجال ، ومن المعروف انه الاقل شعبيّة بين الشعراء الفرنسيّين ؟

اراغون : لغة لوتريامون تمتلك قوة النقض . اهم منها مستوى الحياة والرؤيا في شعره . خصوصاً استشراف المستقبل في الحياة والرؤيا . معه تنهار الحدود بين حالة الخلق الشعري وحالة الجنون . وقد بقي فترة على هامش لعبة العرض والطلب لسادييته وداعديته والضوء الاسود الذي ينثال من شعره .

اكدّ ايزودور دوكاس (لوتريامون) ان الشعر يجب ان يكتبه الجميع وليس من اجل الجميع . واذا قلنا انه شاعر غامض ظل على هامش الوهج الجماهيري ، فيمكننا عندئذ ذكر شعر القرن الثامن عشر وجزء من نتاج القرن التاسع عشر الشعري والرمزيين مثل فيليه ـ غريفان ، وقد كانوا اقل شعبيّة من « اغاني مالدورور » او « الاشعار ».

المهم هو موقف حفنة من الشباب تجاه القصيدة وقدرتها على التوجّه الى الجميع ، ولو لاقت رفضاً وهزءاً . لعبنا ورقة شعبية الفعل الشعري وحضوره الوطني وطرحنا اسئلة حادّة ، مصيرية . بعد التطور الذي عرفته انضجت مفهوم القصيدة التي هي صراع بين الجرح والسكين ، والحلم والواقع :

كفّ عن ضجيج اوركسترالي . ثمة فقراء كثيرون
لا يستطيعون شراء قواميس ومعاجم

يفهمون بواسطتها معاني الالفاظ
انهم يفضلون ويحبّون الالفاظ العادية
التي تسمح لهم بترديدها .
اجيبك انني سافعل
سوف انشد ما ينشده كل فم .

[٢]

[فجيعة قلب]

● انخراطك في المقاومة الفرنسية اثناء الاحتلال الهتلري أضفى على شعرك طابعاً نضالياً بارزاً ، وهو الجزء من قصائدك الذي تدعوه « شعر المقاومة والكفاح »، فهل ضحيّت بالجمالية الشعرية من اجل الشعارات الشعبية ؟

اراغون : طوّرتُ شعري تدريجاً وفق قنوات متناقضة . النموذج الاول قصيدة سيئة تدعى «الجبهة الحمراء» ، وبسببها تعرّضت لملاحقة حكومة تارديو . بعد ذلك انتقلت إلى مدار شعر شفاف ، حادّ ، عصبيّ ، لا يكون شكله التعبيري مثار جدل . بوسع النقاد طرح اسئلة حول مضمون هذا الشعر . ارفض ان يكون الشكل الغاية النهائية للقصيدة . انها رعشة تزدهر ايام الاستبداد ونداء لتعزيز روح النضال والتحرير . في فترة المقاومة عانيت كثيراً من الناحية المعنوية ، خصوصاً واننا كنا نجهل ما يحمله الغد من مفاجآت ، فمحورتُ قصائدي حول النشاطات الثورية ، علناً وسرّاً ، وكان لها تأثير كبير على الرأي العام ، بعد ان تحولت اغنيات ظهرت كلماتها في مختلف المنشورات السرية .

هذا لا يعني انني من اتباع اللغة السوقية في القصيدة . اردت العودة الى جذورية التقليد الوطني ، ومنها تنوعت محاولاتي طيلة عشرة اعوام ، ولم انشر إلاّ جزءاً يسيراً منها ، لأنني مزقتُ قسماً وفقدتُ قسماً آخر ، خصوصاً في خلال حرب اسبانيا . وبعد العام ١٩٣٩ بدأت سلسلة شعرية جديدة ، اولها قصائد « فجيعة ـ قلب » بين ايلول وايار ١٩٤٠ .

المفصل التاريخي بين ظرفين شعريين هو تاريخ ١٠ ايار ١٩٤٠ . بالنسبة الى الشكل ، ثمة حقل ظاهر وتأمل في قدرات العروض الفرنسي ومحاولات لتفجير مكنوناته التعبيرية . تشبثت بالاوزان والابيات التقليدية ، على الرغم من انها ليست مسرفة في كلاسيكيتها كما يعتقد بعضهم ، الى درجة التقليد الاعمى

لمستلزمات الكلاسيكية .

لقد بحثتُ في تطوير البنية الكلاسيكية للبيت الشعري من الداخل . تبلور ذلك في تنويع الاوزان وتفتيت الايقاع المتداول وتواتر الترتيب لجرَسْ القافية . نعم ، احتفظتُ بالقافية ، لانها « روح » البيت الشعري ، مشدّداً على ترابطها وتكاثفها النغمي والدلالي . وفي الوقت ذاته حافظت على المقطع الشعري . غير انني حرصتُ على اعادة تركيبه من اجل اغنائه ، مستلهماً خطى ابولينير الذي زاوج ببراعة بين التقليد والابتكار ، مبدعاً قالباً حديثاً للعروض ، قد يبدو مستهلكاً في ظاهره وكأنه وزن البيت الشعري الكلاسيكي ، من دون ان يكون كذلك بالضرورة ، مع طاقات تعبيرية لم يستوعبها البيت الكلاسيكي . . .

مع عزلة ايام الحرب العالمية الثانية ، دونت يوميات الحزن واليأس في « فجيعة قلب » . ويعود الفضل لـ « المجلّة الفرنسية الجديدة » ولمادلين رينو من « الكوميديا الفرنسية » في ترويج اشعار يلوتها ضوء الهزيمة . ثم نشرتْ « الفيغارو » مقتطفات من المجموعة ، الأمر الذي جعلها في متناول القراء ويمنأى عن رقابة حكومة فيشي . لاشك في انني لجأت الى « شيفرة » خاصة لكي لا يفتضح امر القصائد . « رولان » كان يعني « المقاومين » الى جانب رموز ومفاتيح اخرى . ولم يصادر سوى عدد من مجلة « كونفليانس » يضم احدى قصائدي بعنوان « ميتريدات »، بناء على امر وزير الاعلام آنذاك السيد ماريون ، الذي لاحظ تلميحات الى المارشال بيتان . تقول ميتريدات :

لا اعرف لماذا تشدّني افكاري الى
الثلج الذي يتشبث حتى الآن بقمم « ريفيه ».
ان ترمّل اورفيه قد استعاد موقعه .
في حال نزولي اعثر من جديد على «نامفيه»
هل «نامفيه» هي «نامفيه» [NYMPHEE] حيث
تدقّ الابواق
باب من حجارة يطل على كل مأساة
حيث الشفق المقموع ينسلخ من العاصفة
والنار تتمرّد في قلب الحريق .
هذا الكون المصنوع بشكل سيء، اي اله

يرسمه من جديد
متيريدات اوباتور يجد نهايته هنا [. . .]

في دوآمة حصارات من كل نوع ، جربتُ ابياتاً .هي عبـارة عن الغاز او احاجيّ تجتاز حواجز الرقيب وتختزن ايماءات وتلميحات من فرجيل . غير ان الرقيب اكتشف في نهاية العام ١٩٤٢ ان « نامفيه » بلد يسمّى « كيرتش ». بهذه الطريقة اصبحت القصيدة اداة لتهريب الافكار والطروحات السياسية المضادّة .

[٣]

[اجمل من الدموع]

● اللافت ان عدداً من قصائد « الكفاح والمقاومة » تتسم بايقاعية نغمية عذبة ، الامر الذي يجعلها سهلة للحفظ وتطاير على الشفاه أهازيج وجدانية ومواويل ذاكرة عاطفية ؟

اراغون : هذا رأي خاصّ تصوغه بحرية المتذوّق للشعر . بالنسبة اليّ بذلتُ ما في وسعي لمواكبة الحدث والتفاعل معه شعرياً . ليس بوسعي القول انني حرقتُ المراحل في كتابتي الشعرية . اجترتُ « صحراء » التجريب ، ضمن مجهود بقي سرّياً في مجمل ظروفه .

الحدث السياسي لعب دوراً في بلورة توجّه شعري حاد قائم على القبض على الشرارة الوطنية وترجمتها في سياق ايقاعي حاسم . ونزولاً عند طلب الجنرال استيغا ، كتبتُ قصيدة « اجمل من الدموع » التي هي جواب على دريو لاروشيل . وكان قد شجب تحركاتي في صحيفة « دوريو » الصادرة في ضاحية سان ـ دنيس ، واصفاً اياني بـ « المكوك الاحمر ». قلت لدريو :

احلام تملأ الهواء الآتي من آرل .
انها جدّ قريبة من قلبي اذا تكلمت بصوت عال .
عندما تكون البحيرات صفراء بالآس والسانتونج .
وقد ملأتها خطوط دبابات المتصرين .

بعد ذلك اضطررت مع الزا الى ترك حياة الكفاح العلنيّ التي استمرّت حتى ١١ تشرين الثاني ١٩٤٢، أي بعد نزول الحلفاء في افريقيا الشمالية واحتلال مدينة نيس ، والانخراط في المقاومة السرّية . عندئذ لجأت الى الاسلوب المباشر في التعامل مع الناس والاحداث وطيّ صفحة التلميح

والايماء . فقد اصبحتُ صعب المنال في مجاهل البيرينيه ، الامر الذي حداني الى كتابة « اهزوجة الذي غنّى في العذاب »، رداً على تصفية غبريال بيري .

● من المعروف انك عمقت مفهوم الحبّ والعشق في خلال اقامتك القسرية في المناطق الجنوبية من فرنسا . فهل كنت في مواجهة « الزا جديدة » غير تلك المرأة الروسية الشاحبة التي تعرفت اليها في احدى امسيات باريس الخريفية في العام ١٩٢٨ ؟

اراغون : الزا امرأة مقاومة من الدرجة الاولى . تنقلت معي في منطقة « ليون » والبيرنيه، وصقلت عود المقاومين ، دافعة عنهم اشباح اليأس واوهام الانتصارات المجانية . بين حين وآخر كانت تصدر صحيفة بعنوان « الدروم بالسلاح » قال ايف فارج انها افضل صحف المقاومة . وقد اعادت روائياً سرد احداث المقاومة في كتاب نال جائزة غونكور بعد التحرير . اما كتاباتها في ظلّ الهراوة الهتلرية كان يعمّمها حملة الحقائب الذين يقومون بعمل اتصال بين خلايا شبكة المقاومة ، من دون ان يعوا ماذا تحمل حقائبهم .

مجموعات مختلفة من قصائد الكفاح والمقاومة انجزتُه في الثكنات او في غرف الانتظار او على شاطىء دنكرك . نسجت الزا على منوالي والتزمت جعل كل نصّ يشارك في المعركة بشكل مباشر . وكتابتها التي تنضح المآ شاعلتدل على استعدادها للموت في سبيل رفاقها المقاومين . كما انها كانت تستقبل الفارين من وجه الاحتلال في ظروف صعبة للغاية . لقد عانت الكثير معي ، خصوصاً وان اعدام الاصدقاء والرفاق كان امراً طبيعياً ، كما ان اي فكرة او عمل في سبيل الوطن وحرية التعبير قد يكونان جواز سفر الى العالم الآخر .

لأن الزا كانت دوماً الى جانبي ، كسبتُ اكثر من نصف المعركة . معها ذهبت الى كاركاسون لاقابل الناشر غاليمار طالباً اليه ماذا بوسعه ان يفعل معنا . غاليمار غسل يديه من أية مساعدة يقدمها لنا . فبقينا في كاركاسون وكنا نتردد على الشاعر جوبوسكيه الذي اصيب بشلل نتيجة جراحه في الحرب . هنا التقينا جان بولهان وزوجته جوليان بندا وجان شلومبرهر وبوديس وايلد ، أحد اول العلماء الذين سقطوا امام طلقات هتلر . هذه الوقائع تعيش في روايات الزا الـ٢٣ . وقد تداولها رفاق مقاومون مثل جان بريفو ، ستانيسلاس فوميه ، غابريال شوفاليه واوغست انكلز .

● لهذه الاسباب ، مجنون الزا ، هو الكتاب المفضّل لديك بين كل مؤلفاتك وهل فيه يصل الالتحام الروحي مع الزا الى درجة الصوفية الاكثر اشراقاً؟

[٤]

[انتهى كل شيء]

اراغون : بالطبع . السبب بسيط . ان حياتي اخذت المنحى الذي وصل بي اليوم الى هذا المطاف ، بسبب امرأة تدعى الزا . عشنا معاً حتى ذلك الصباح الذي استفاقت معه ووضعت يدها على كتفي وقالت : انا راحلة . لقد انتهى كل شيء . فصرخت بها وقلت : ماذا تصنعين ؟ واجابت : انا متأكدة بان ساعتي قد اتت . استبقت ساعة موتها . بعد نصف ساعة على هذا الكلام ، انطفأت كتلة الحب والعمل التي تسمّى الزا .

● هل كانت مريضة في الفترة التي توفيت فيها ؟

اراغون : لم تكن مريضة ، بالمعنى الحصري لكلمة مريضة . كانت مرهقة بسبب الحياة التي امضتها الى جانبي ، خصوصاً بسبب نوعية المهنة التي كنّا نمارسها معاً ، اي الكتابة والنشر . لا تنس اننا اجتزنا محرقة الحرب معاً ، او بالاحرى الحروب الثلاث . وكانت تقوم باعمال قاسية اثناء مقاومتنا الاحتلال الالماني . ذات يوم ، بسبب ظروف الحرب اضطررنا الى الانفصال عن بعضنا ، مما ازعج الزا . فقالت لي : اذا استمرّت الامور على هذا الشكل ، فسأتركك وارحل . فانا امرأة ولا يسعني القيام باعمال انتحارية .

اخذت تهديدها على محمل الجدّ ، واجريت اتصالات مع اللجان المسؤولة لتغيير طبيعة عملي . الصعوبات تركت اثلاماً من الالم في علاقتنا ، وحاولت تخطّيها وهدفي ان تبقى الزا الى جانبي والى جانب المقاومة الفرنسية .

في السنة الاخيرة من حياتها ، تعرضت الزا لصعوبات صحية . غير انها كانت تتجاوزها كل مرة ، وتتصرّف وكأنها في حالة طبيعية . اما انا فقد كنت متأكداً من ان هذه العافية مجرد مظهر خارجي .

● نقرأ في كتابك ، حكم بالاعدام ، نشيداً وجودياً يرفع الزا التي تسمّيها فوجير الى مرحلة الملهمة والرائية ؟

اراغون : الزا كانت اكثر من نصف حياتي . انها ثلاثة ارباع حياتي . وطفولتي قد هيأتني بكل تعقيداتها والوان عذابها الى التعلق بالزا والهيام بها حتى الجنون .

اليوم اتساءل لماذا اعيش بعدها . انها وقاحة مني .

مع الزا ، تفجرّ الحب غامراً الناس والعالم . فيه تساوى اللذة والخير ، والانسان والمستقبل . انها النقطة التي تكلم عليها بروتون حيث تتلاقى المتناقضات وتتصالح .

انادي الزا : « يأتي يوم يا الزا ، فتصعد اشعاري الى شفاه تكون قد شفيت من مرض الزمن الحاضر الغريب ، فتوقظ شباباً على خفقان القلوب . عندئذ يدركون ان الحب ليس هي في الجسد فحسب وانه ليس صحيحاً ان الزمن يقضي على الحب . الحياة والحب صنوان حتى النهاية . ثمة انواع من الحب معقودة موثوقة كالداليات المعرشة . كما ان الخمر يبقى منساباً في العروق ما دامت حياة تختلج فيها . . » .

بين يدي الزا عرفتُ انني كائن موجود . اصمّ حيال كل انين لا ينبع من فمها . لم افهم الالم الاّ عندما توجعت . المها يختصر درب الصليب . اسمها يختزل العالم كله والعصور ونشيد الاناشيد ورؤى القديسين . جحيمي هو جحيمها . انها ظمأي . منها شربت كما يشرب الناس من عيون الماء .

بعضهم لا يفهم هذه الحقيقة التي تضرب جذورها في عمق وجودي وشرارات كل افعال الكتابة عندي . الزا تجسيد لكل الاصوات والاصداء ، والازمنة والامكنة . بعدها انا خارج الزمان والمكان . فقدتُ توازني الروحي والعاطفي . كنت دائماً افكرّ بان حوادث حياتي المرهقة ستخطفني قبل الزا ، إلا انها رحلت قبلي ، وتركتني في قاعة الانتظار .

[٥]
[رقاص الساعة الاخيرة]

● في قصيدة « الغرف » (١٩٦٩) اصداء لألم سوف يفجع بفقد حبيب . ومن المعروف ان الزا توفيّت بعد عام واحد من صدور هذه القصيدة المتفجّرة قلقاً كونياً ؟

لوناغون : « الغرف » قصيدة الزمن الذي لا يمضي . اهديها الى الزا قائلا : « لربعون عاماً امضيتها وتجاوزتها كل غياب لك . خلاصة اربعين عاماً من الحب التلذذ اختزلها في قصيدة تتراوح بين الماضي والحاضر . كل شيء يمضي .

انه زمن الحب الذي يدعوك الى الاستزادة حتى النفَس الاخير ، حتى آخر الكلمة الاخيرة . ثمة نبرة تذكّرني بشعر « الرواية غير المكتملة » التي هي عرض لسيرتي الذاتية . الحب ليس عاطفة قد مضت . انه تتويج للوجود على الرغم من تململ طعم الموت في افواه العاشقين . الحب . الزمن . الموت . اقانيم شعرية تؤكد على حضورها في مأساة العالم وتمزّق اصحاب المثل والطوباويات : مع « الغرف » تصطدم القصيدة بحدودها القصوى كلغة ، تؤشر دراماتيكياً الى حدود الشاعر في الزمن ، كما الى انهيار الزمن في الشاعر وهو يتشظى في ايقاع لا يعدو كونه اهتزازاً مروّعاً لكتابة الاعماق المظلمة . . .

● الزمن هو المشكلة الاساسية في القصيدة والرواية المعاصرتين . واشكالية بناء الرواية هي اشكالية معالجة الزمن فيها . من الواضح انك اصطدمت بجدار تشكيل الزمن روائياً وشعرياً ، مثل بروست وفرجينيا وولف وتوماس مان وفولكنر وبول فاليري والبير كامو وبيار ريفردي . ما هو الجديد على صعيد زمنية « العيون والذاكرة » و « الرواية غير المكتملة »؟

اراغون : عقارب الساعة البطل السرّي في اي كتابة شعرية او نثرية . نسمع تكتكاتها عند كل المنعطفات وداخل النسيج الروائي . وقد وجد الشعراء حلولاً مختلفة لقضية الزمنية في القصيدة ، وفق امزجتهم وقدرتهم على تطويع الروزنامة والتواريخ . بهذه الطريقة سيطر الزمن البلزاكي على الرواية في القرن التاسع عشر . انه ليس الزمن الروائي الوحيد . ستندال ابتدع زمنية اكثر دقّة ، لا تنطوي على تقطيعات عشوائية مثل بلزاك .

على اي حال عندما يكتب روائي ، فانه يبتكر دوماً زمناً روائياً . اندريه جيد صارع تين الزمن في رواياته ، وجعله مرتبطاً بفلسفته في الحياة .

نعرف جيداً ان الروائيين المعاصرين يلجأون الى تقنية «الفلاش-باك» كما في السينما . في «الاسبوع المقدس» استشرفَ المستقبل خلافاً للعودة الى الماضي . كما في «العيون والذاكرة» و«الرواية غير المكتملة» تتويعات على الماضي والمستقبل، ونقر على اوتار الحلم والوهم . كما ان الرؤى تفجّر شريط الزمن والخيال وذاكرة الاشياء .

في «مجنون الزاء» سياق تسلسلي للزمن وعرض لمسار حضاري في

تعقيداته وخطاياه . فالطولة تاريخية ، وتدور حول افقين : الواقع ومعطياته وللمستقبل وكيف سيكون . من هنا تفاؤلية المجنون وايمانه بايام سعيدة طالعة من رحم الاحزان . . .

الحوار الخامس:

«مجنون الزا»: المرأة والمعرفة

● النرجس في ، كاتدرائية العصر ،

القسم الأول

النشيد الأوركسترالي

مطوّلة « مجنون الزا » ظهرت في العام ١٩٦٣، بين ذروتين روائيتين : « الاسبوع المقدس » (١٩٥٨) و « حكم بالاعدام » (١٩٦٥).

اراغون يدفع الى ساحة كتابة اوركسترالية ـ ملحمية بكل تجاربه السابقة ، ويحشد في شكل شعري بالغ التعقيد فلسفة هادفة تتوسّل قنوات القصيدة والرواية والصور الكيميائية ، مجمل هواجسه ورؤاه التي نثرها في نصوص الماضي والحاضر .

٤٥٠ صفحة مرصوصة كالكاتدرائيات الغوطية . انها توحّد في سلك غنائي ـ اسطوري بين الزمن والحبّ . حبّ الزا الذي شكل موضوعاً اساسياً في كتابات سابقة يتجذّر داخل رؤيا تاريخية تستشرف مجيء الزوجين الى الارض . الحلول الزوجي بشّر به التصوف الشرقي ، واجهض في غرناطة بعد انتصار الملوك الكاثوليك . المجنون يحدس بالمستقبل . نبوءته تزن العالم بميزان احتمال تجسيد الحب الزوجي في سياق تاريخ متغاير .

طرفا تجسيد الحبّ يراوحان بين الدونجوانية من جهة ، وبين مغامرة شاتوبريان وناتالي دونواي من جهة ثانية . في عصرنا « الحديدي » اليوم هل يمكن للانتصار الذي يرمز اليه اسم الزا ان يتحقق ؟

« لا حبّ سعيدا » كتب اراغون في العام ١٩٤٣، وسط دوامة الوطن القاتلة . غير ان « المجنون » يطرح امامنا في العام ١٩٦٣ حلم الحب والسعادة : « سعيد من يموت حبّاً ». الحلمان يتمزقان تحت مطارق التاريخ . الحضارات تظهر عوراتها في ازمنة انبثاقها ، في هذا المناخ يتبلور الامل في كسر الحتميّة التاريخية . والايديولوجيات تُقاس بقدرتها على رفع الظلم اللاحق بالمرأة . فالحبّ الذي هو مادّة غنائية رفيعة ، يتحوّل عندئذ الى الرؤيا الملحميّة :

قالوا لك ، انك لا تملك لا ذراعاً ولا روحاً
الجنة بيعت الى الله بسعر
ادفع حياتك مقابل مبادلة سامية .

[١]
[٦ قصائد وخاتمة]

المطوّلة تتطور في ستة اقسام وخاتمة . المجموع يساوي ٢٠٠ مقطوعة شعرية ـ نثرية ، يتبعها معجم يضم مصطلحات تاريخية ، لغوية ، وفلسفية ، مع اشارات تفسّر العبارات العربية التي يستعملها المؤلف .

المقدمة والنشيد الاستهلالي يعرضان الظروف والالهامات التي تضافرت في صياغة الأثر .

الفصل الاول يدخلنا الى غرناطة العربية عبر سلسلة نصوص ترسم الوجه الخاص للاندلس الاسلامية .

قصيدة « بورصة القوافي » (صفحة ٢١ ـ ٢٣) تتناول مباشرة النزاعات الادبية بهدف التوكيد على المستوى الثقافي للمجتمع الاندلسي ، الشغوف بكل طبقاته ، بالشعر والفلسفة . وصف لأبي عبد الله (صفحة ٢٥ ـ ٢٧) يظهر ان مملكة غرناطة الصغيرة تعيش لحظات التآكل . ثم يسوق اراغون حكاية تعود الى العام ١٤٩٠ ليعلن انه لن يكون اقسى على ابي عبد الله منه على بول رينو .

اغنية جاسوس من قشتالة (صفحة ٢٩ ـ ٣١) تشير الى وجود مقلق للعدو على ابواب المدينة . ملاحظات سريعة (صفحة ٣١) تومىء الى الافول الحتميّ للسيطرة الاسلامية . المؤشرات ظاهرة في انحسار ثقافي وميوعة اخلاقية بالنسبة الى معتقدات الدين وافكار ابن زيدون والغزالي .

في سوق الاقمشة نتعرف الى قيس العامري ، اي المجنون الاندلسي الذي يغنيّ حبيبته الزا :

المجنون الاندلسي تجرأ على تقاليد شعرنا
ونبق النشيد الزجلي العامي الذي ابتكره الكافر ابن باجة
لقد اختار كوثني يجهل طريق الحجر الاسود
ويقدم عبادته المثيرة الى امرأة غريبة عن الاسلام .

كيف ننظر الى حبّ المجنون . هل ثمة هرطقة ما في تأليه المرأة واسباغ مواصفات عليها لا تنطبق إلاّ على الخالق ؟

اراغون يحارب « الاكاذيب التقية » في « مجنون الزا »، ويناهض الذين يعملون على سيادة مناخ الاستلاب الاجتماعي : نهابي الاحلام ، تجار جائعين ، عاهرين في السرّ (غرناطة التي اسمها حياة). في غرفة « المجنون » في اعلى غرناطة ، وفي عمق البيازين ، حيّ شعبيّ ، في مواجهة الحمراء ، في اي مكان نقرأ اسم الحبيبة على الجدران وجذوع الاشجار (التي اسمها يكتب اشكالاً متغايرة ـ صفحة ٥٥).

«اناشيد المجنون» يجمعها ولد يدعى زيد ، يُشغف بقائل الزجل وتعليقاته بعد كل قصيدة. اراغون يتكلم هنا بشكل توريات على حياته الشخصية مع الزا تريوليه.

يدور الفصل الثاني بعنوان « الحياة الخيالية للوزير ابي القاسم عبد الملك » حول تاريخ اعادة فتح الاندلس من وجهة نظر المهزومين . من هنا اهمية قصيدتين سياسيّتين « رثاء الاندلس » و « ما تقوله العامّة » في فضح الخلافات السلالية ، وسط مجتمع انتخابي .

الفصل الثالث : ١٤٩٠ يصف ابي عبد الله ملكاً على الحمراء في « آخر شتاء من اللامبالاة ». غير ان الامير يتأكد بعد نبوءة فقير من انه آخر ملك عربي على الاندلس . الحوار الذي يعقده مع امه عائشة (صفحة ١٣٦ ـ ١٣٨) يظهر قلقه وتوجّساته من المستقبل . انه رمز لمأساة انسانية بعد التركة الثقيلة التي يعانيها من الذين سبقوه على العرش . حزنه ينبع ايضاً من انشطار الزمن الذي يرى فيه شعوراً مريراً بالخيبة (صفحة ١٤٥ ـ ١٤٦). ابو عبد الله يتنكرّ بزيّ حمّال ويحضر اجتماعاً ليلياً يعقده الفلاسفة ، مشعوذو العقل ، في خط مفاهيم ابن

رشد العقلانية . يعلمونه ان تقدم المعرفة مرهون بتخلص الضمير من معطيات العجائب والاسرار . بهذه الطريقة تولد المساواة بين الناس ، الذين « جلهم ملوك وابناء ملوك في ملكوتهم البشري ». التقدّم يتطوّر في وحدة متشابكة لكي يعجّل بحلول « جمهورية الناس العقلانيين ». من هنا المستقبل فكرة جديدة في الاندلس .

يدور جدل حول المستقبل (صفحة ١٦٠ - ١٦٢) واضعاً وجهاً لوجه الخوارج ، وهم جماعة متزمتّة فكرياً ، تعتقد ان الله هو من ينكر حالاً وجوده ، والمعتزلة الذي يعتبرون العقل رديفاً للايمان ، ويستندون الى الفلسفة اليونانية ، لاختيار هذا المنهج الفكري او ذاك .

اراغون يتدخل في الجدل بواسطة المغنّي الاندلسي ابن الامير . هنا مقطوعة « زجل في المستقبل » (صفحة ١٦٤) ذروة « مجنون الزا ». انها بحث مكثف يستكشف غوامض الآتي من رحَمْ المجهول . المستقبل ليس سوى مرحلة ، معبر تدريجي ، تصاعدي فوق ارض يقضمها البؤس : « اقول لكم خُلق الانسان من اجل المرأة خُلق من اجل الحبّ . يجب ان نقتسم كل شيء . الخبز الابيض والقبل الدامية . . . ».

حصار غرناطة (١٧٢ - ١٧٧) يباغت العرب . في مجلس الملك ، يطلب الاعيان التفاوض مع الملوك الكاثوليك بهدف الحفاظ على الملكيات الخاصّة ويرفضون اعتبار الشعب جيشاً مدجّجاً للقتال . ثمة مقارنة هنا بسقوط باريس في العام ١٩٤٠ وتلميحات الى ايام فيشي .

الفصل الرابع بعنوان ١٤٩١ . يتألف من مجموعة قصائد تدور حول علاقة الانسان بالزمن . القصائد واضحة من هذا القبيل . انها « الساعة »، « الشتاء »، « الربيع » (صفحة ١٩١ - ١٩٤ - ٢٠٠)

ابن الامير النجدي المعروف بـ « المجنون الاندلسي » يمثل امام العدالة بسبب هرطقته : ثمة جريمة ضد الدين في تأليه المرأة (المحاكمة - صفحة ٢١١). ان جنونه ليس سوى قناع لإلحاده . يرمى به في السجن ، الى جانب اسرى آخرين ، بينهم زانٍ وفيلسوف . (٢٢٧ - ٢٣٢).

في غضون ذلك ، كان الحصار يضيق حول غرناطة . الملكة ايزابيل تصل

الى « ينابيع دوغوتيار ». غير ان هفوة من قبل مرافقتها تضرم النار في كل المعسكر المسيحي . بين المحروقين الشاعر والمؤرخ الفرنسي جان مولينيه . العرب لم يستثمروا الحريق لرص صفوفهم . وتحولت غرناطة مسرحاً للمناوشات والغزوات الداخلية : « هذه المرة تأكد انتصار الغوغاء . وظهر المتشنجون من جديد في الساحات . بعضهم حثّ المستمعين على التسلح ضد المعتدي القشتالي . بعضهم الآخر رأى ان الخيانة في المدينة نفسها . وكانت اصابعهم تشير الى الامير او الحزب العسكري او اليهود » (٢٤١).

خوفاً من انتفاضة شعبية ، لجأت الشرطة الى اعتقالات مفاجئة . وحشرت المواطنين في زنزانات باردة ، للحؤول دون ردات فعل غير متوقعة (المظفر ، السارق ، البشع آخر القادمين ـ صفحة ٢٤٨ ـ ٢٦٠).

السجانون يجبرون المجنون على الغناء في الزنزانة ، والقائد موسى يستدعيه الى الحمام (صفحة ٢٧٢) ثم يطلق سراحه . فيعود الى غرناطة ، موطن حبّه المقدسّ (زجل الغياب وصلاة الزا ـ صفحة ٢٧٧ ـ ٢٨٠).

ابو القاسم يطلب من ايزابيل وفرديناند مهلة ٢٤ ساعة قبل استسلام غرناطة . في هذا الوقت كانت جموع غفيرة تقصد ابن الامير طالبة اليه ان يكشف مستقبلها . وابو عبدالله يدعوه ايضاً الى الحمراء لكي يتكلمان معا على المستقبل . الطاعون يضرب ابواب المدينة : انه من عمل اليهود قال بعض الشعب اليائس ، الملوّح بالعصي والفؤوس .

في مساء الخامس والعشرين من صفر ، وصل الغرناطيّون الى اوج الالم والعار . فاتجهت ضرباتهم الى بيوت اليهود . ليلة طويلة كخزانة مقلوبة . حتى سمحا ، التي يعني اسمها الفرح ، عنفت وقتلت ، وهي خطيبة زيد . القصيدة التي تلي « الفاصل الدمويّ » تشجب اللاسامية (صفحة ٣٠٣).

« عشية اخذت غرناطة »، عنوان الفصل الرابع ، تتناول الساعات الاخيرة من المملكة ، قبل الاستسلام . المجنون يصاب بعارض صحيّ ، ويلجأ الى مغامرة الفجر . (المغامرة ـ ٣٣١).

تكملة الاحداث ينقلها الينا زيد في مذكراته . فصل « المغارة » يتوزّع على مجموعة نصوص شعرية ـ نثرية تعمّق موضوعات عالجها اراغون ، لكن على ضوء العصر الذهبي الاسباني (الخلفاء ـ ميليه او المهتدون ـ دون جوان في الجبل

المقدس ـ يوحنا الصليب) اراغون يتوكأ على معطيات ثقافية ـ حضارية لتقويم الارث الصوفي العربي ـ الاندلسي والتشويهات التي لحقت به . في السياق ذاته ، يؤكد على مفهومه للحبّ وللزوجين ولحلول عصر الزا .

الخاتمة (١٤٩٢ ـ ١٤٩٥) تبدأ بـ « اناشيد القرن العشرين » . انها تمجيد لكل الموضوعات الغنائية التي طالعناها في الفصول السابقة .

[٢]

[تروبادور اندلسي]

قد يبدو لأول وهلة ان اراغون يستهدف عرض معلوماته الواسعة وحذاقته التاريخية ، من خلال تقصيّه الموثق والمنهجي للحضارتين الاسبانية والعربية . غير ان مقاربة دقيقة للمطوّلة تؤكد على ان « مجنون الزا » اختزال لمسار طويل ومعقد من الكتابة . اراغون يستشرف اجواء فلسفية ـ ميثولوجية بعد ان راوح طويلاً فوق براكين السياسة والايديولوجيا . الحبّ في مرحلة « المجنون » لهيب ما ورائي ، تجاوز للزمن في تسلسليته الحتمية ، معانقة للنبوّة على تخوم الولادة والموت .

يقول اراغون (ملاحظات اوردها جاك بيرك في مداخلة « زجل من الاندلس ») ان بن بلّلا دعاه العام ١٩٦٢ لزيارة الجزائر . في مطار اورلي راودته فكرة « مجنون الزا »، ترسم مرحلة ما بعد تحرّر المغرب العربي من الاستعمار . « اردتُ ان اشيد بهذا التحرّر . . . يتابع اراغون ، لذلك تعمقت بالشعر العربي كما ترجمه مستشرقون امثال لوي ماسينيون . ودخلتُ الى مجاهل الكتابة والصرف والنحو . اعجبتني بشكل خاصّ الصوفية المشرقية ، كما تبلورت مع « مجنون ليلى » حيث سطّر الشاعر العذري هيامه بهذه المرأة المستحيلة ، هياماً يصل الى درجة العبادة .

من الارث العذري المشرقي ، صاغ اراغون اروع نتاجه . المجنون يتأمل في مصير آخر ملك عربيّ في الاندلس ، المعقل الاخير الذي استردّه الاسبان من العرب .

يتكلم اراغون من خلال تروبادور يجول في شوارع غرناطة واسمه قيس بن الامير النجديّ . انه هائم بامرأة تدعى الزا ، لن تتجلّى على الارض إلا بعد علّة عصور .

[٣]

[الشكل التعبيري المؤقت]

« المجنون يستبطن تخوم المستقبل . نبوءته تتلوّن باجواء الفولكلور الشرقي ـ الاسباني ، الخاصّ ببلاد الاندلس ، فتصوّر تقاليدها وطقوسها واساطيرها ، مثل الفانوس السحريّ وشهرزاد الف ليلة وليلة .

وسط الطواف في حضارات الماضي ورؤى المستقبل ، اراغون لا يشيح بنظره عن « الرافعة السياسية ». انه يتوكأ على معطيات تاريخية ـ فلسفية ليشدّد على ثلاثة اهداف :

١ ـ الرمز الاسطوري ـ السياسي : الجزائر المطوقة عام ١٩٦٣ من قبل الجيش الفرنسي هي غرناطة « مجنون الزا »، على وشك العودة الى الحظيرة الاسبانية بعد انكفاء العرب عنها . هناك دوما جدلية بين الغزاة ، وان اختلف التاريخ والجغرافيا . لكن « الرمز » يطفو على سطح المتغيرات السياسية : غرناطة قبل الاسبان وبعدهم هي عاصمة « الصوفية » الغربية . اختلط اسمها باللحظات الهاربة من هيولى المادة ، حيث يتم انتظار المرأة ـ الام التي يولد منها الرجل .

اراغون لا ينسى ، وسط معترك الكتابة السمفونية ، التوكيد على الجراح السياسية ، خصوصاً بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي الفرنسي ، حيث جرى التنديد بالستالينية . بصمات الامل الخائب تبدو واضحة على جسد المطولة . انها احادية ـ مركبة ، في اطار من التوريات المقنعة.

٢ ـ الحدث التاريخي وامتداداته : اراغون يشجب الفكر الاستعماري ، من خلال مناهضته للوجود الفرنسي في الجزائر : انه يستهدف وحدة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في المشرق . التكسر الاستعماري يصطدم داخل القصيدة المطولة بوحدة التاريخ الثقافي الوطني عبر دمجه بالتراث الصوفي الموغل في القدم . « مجنون الزا » يوحد التاريخ المتقطع واحداثه البارزة في بنية الكتابة ويؤالف بين رموزه .

٣ ـ الشكل التعبيري المؤقت : في ظل الهيمنة على الرأي العام من قبل اجهزة الجمهورية الفرنسية الثالثة ، الرمز يكسر محاولات مصادرة الكتابة ، ويقول ما لا تستطيع الكتابة المباشرة ان تنفوه به . اضافة الى الرمز ، ثمة

غنائية رؤيوية توحد بنية القصيدة في سياق متغيرات التاريخ . هذه الغنائية صوفية المنطلقات والمرامي : انها تشحن اللغة الشعرية بطاقات لا حدود لها ، عبر « شطحات » التروبادور قيس بن الامير النجدي .

القسم الثاني

غرناطة وغرنيكا

● هل يوسعنا ترجمة «مجنون الزا» الى اللغة العربية؟[1]

اراغون : المستحيل غير موجود . غير ان هذا الاثر يطرح صعوبات خاصّة به . اهمها حجمه الشعري والاحاطة الشاملة التي يتوخاها لحضارات متعدّدة ، لم يأخذها الفرنسيون بعين الاعتبار .

يبدو ان فضولي بدأ يعطي ثماره . اذ اقبل جمهور كبير على الاهتمام بي وبكتاباتي ، هو الجمهور اللبناني والعربي . هذا شيء محبّب ومستهجن من قبلي في آن معاً . لذلك اتجرأ اليوم واقول ان عالمي هو عالمكم . وقد قضيت حياتي وانا احاول اذكاء الفضول في الشعب الفرنسي ليرى الحضارة الشرقية على حقيقتها ، وليست معكوسة من خلال شاشات التحليل والتقويم المغاير للواقع . والاديب الشاب جان ريستا الذي هو صديق مقرب مني ، قضى فترة شبابه في غرفة ضيقة ليفك اسرار حضارة عالمكم . وتوصّل اليوم الى تكوين فكرة اولية عنكم ، بينما بقيت اوروبا الشرقية مغلقة امامه . وفي حياتي تعرفت الى اصدقاء لا يجهلون فقط عالمكم ، انما يجهلون ايضاً العالم الذي هو عالمي .

بشكل عام حاولت قراءة كل الترجمات التي وضعت حول الشرق الاوسط فانا اجهل اللغة العربية ، ولا ادعي استطراداً معرفة كل اللغات . غير انني قرأت بتمعن احداثاً وتطورات هي احداث وتطورات غير فرنسية ، وحاولت الولوج الى عمقها .

---

(1) نقل « مجنون الزا » الى العربية الباحث سامي الجندي (دار الكلمة - ١٩٨١)

[١]

[الصوفية الشرقية]

● لنقرأ من جديد بعض مقاطع من « مجنون الزا »، فلماذا تركزّ على الصوفية الشرقية فيه ؟

اراغون : اعتبر ان الشعر ، كما يحدّده النقّاد على مرّ العصور ، يتطابق كلياً مع الشعر الشرقي . والشعر الصوفي ، في الفكر الشرقي ، يتناقض مع المفاهيم الغربية في النظرة الى المرأة والتعامل معها .

من هذه الزاوية تصبح المرأة امّاً يولد من حبّها الرجل ويهيم بها ، كما يهيم الانسان في المناخات الصوفية . المرأة هنا ذات طابع كونيّ ، بصفتها مبدأ الخصب . والصوفي انسان يعيش في هاجس نهائيته . ويتحرّق لفهم سرّ الكون وامتلاك هذا السرّ والارتقاء به . هذا لا يتم إلّا عبر لظى عاطفي ومحبة متأججة ، تجمع بين المحبّ وموضوع حبّه . وجمال المرأة ليس هنا إلّا مجازاً لجمال اكثر ديمومة .

في « مجنون الزا » يهيم قيس بن الامير النجدي بامرأة تدعى الزا لن تتجلّ على الارض إلّا بعد عدّة عصور .

● نلاحظ عبر السياق الملحمي حشداً لاجواء الفولكلور الخاصّ ببلاد الاندلس ، الامر الذي يوحي بانك تتخذ موقفاً سياسياً في ذروة حرب الجزائر التي تتزامن مع صياغة « مجنون الزا »؟.

اراغون : يبدو لاول وهلة ان هدفي اظهار سعة معرفتي من خلال تعمقّي بالثقافة الشرقية . غير ان قراءة متأنية تطلعنا على التزام بالدفاع عن الحضارات ، اي حضارات ، عندما تتعرض للنار والحديد . فالجزائر المطوقة العام ١٩٦٠ هي غرناطة « مجنون الزا » العام ١٩٦٣ .

اذكر ان بن بللا قد دعاني سنة ١٩٦٢ لزيارة الجزائر . وفي مطار اورلي راودتني فكرة « مجنون الزا » بعد تحرّر المغرب العربي . لذلك رحت اتعمّق بالشعر العربي، كما ترجمه مستشرقون امثال ماسينيون وارنالديز وفنون الصرف والنحو . فاعجبتني اجواء الصوفية العربية، كما تظهر من خلال قصائد «مجنون ليلى ».

من هذا الارث صغتُ مطولة مرصوصة كالكاتدرائيات ، تتخطّى الحدث السياسي البحت ، لتصب في خانة الحفاظ على تجذر الانسان في هويته الاصيلة .

● ثمة لعبة رموز مكثّفة في غابة كتابة توحد بين الالم والامل والحضور والغياب والميثولوجيا والمستقبل . ابو عبدالله آخر ملوك غرناطة وقيس بن الملوّح اشهر العشاق ، كلاهما ينشدان وطناً ضائعاً وحبيبة ضائعة ويتوقان الى الوقوع في قلب « المعجزة » التي هي المرأة ، مزيج من خلاص وطوفان ؟

اراغون : « مجنون الزا » ملحمة الحب الاشهر في جهنّم الغرب المعاصر . وهي تزاوج بين التاريخ والاسطورة والشعر والنثر . كما انها تبلور مفهوم الوطن الضائع والحبيبة الضائعة . لا قناعات نهائية في الحبّ ، انما تشكيك في ذروة امتلاك الوهم والحقيقة . الدم العاشق لا ينقطع عن النزيف ووزاد الحبيب دوامة دموع ومصائب ورحيل . غير ان من يؤاخي الالم يجب ان يؤمن بالزمن الجميل ، بقوس قزح محوك من دموع .

مطولة « المجنون » تكتب تاريخاً جديداً للحرية عبر هوية الوطن والقبض على اسرار المرأة المعشوقة . الزا كانت كرامتي . الوعد بالكرامة . حزام امان عاطفي لكي اعيش في حالة من الدهشة ، للحؤول دون ذوباني في الفناء الخارجي للتاريخ :

اعطيني يديك من اجل القلق
اعطيني يديك اللتين بهما حلمت
اللتين حلمت بهما طويلاً في وحدتي
اعطيني يديك فيهما سلامتي
[. . .]
اعطيني يديك لعل روحي فيهما تنام
فلتنم روحي فيهما الى الابد .

[٢]
[ابو عبدلله واراغون]

● لماذا تبدو متسامحاً تجاه ابو عبدالله ، هل ثمة نقض متعمّد لوثائق التاريخ ام

انك ترى فيه صورة لذاتيتك على منعطف تحولات جذرية ؟

اراغون : ابو عبدالله شخصية جذابة . وقد تعرض لاكاذيب مبرمجة بهدف تشويه وجهه . طبعاً انه ملك ، مثل الملوك الباقين . غير ان الروائي او الشاعر يندمج او يندغم في الشخصية التي يتكلم عليها . ليس ثمة سمات تاريخية تجمعني به ، الاّ ان قراءة مطلع الملحمة يظهر العلاقة التي تأسست بيني وبين ابو عبدالله :

« اذكر قصة لا علاقة لها بما انا في صدده . حدث ذلك عند نهاية الحرب كما بدا لي . هل لاحظتم ان الحروب تنتهي مرات عديدة في العالم الحديث . كنت فرداً من جيش منكفىء في وطن ألمي . لقد اجتزناها من ضباب الشمال حتى شمس اقصى الوسط المأسوية . انقطع الامل بكل شيء . لقد سقطت غرناطتنا . كنا جنوداً حيارى ننظّم سير القوافل في مدينة صغيرة كراحة يد مفتوحة . احد رجالي ، وهو شاب يافع ، عُيّن في ساحة حيث تتقاطع مجتزرات مختلفة وعربات . مدينة تعود الى ما قبل ابو عبدالله . والشاعر الذي اذكره هنا ، كان من اولئك الذين في القرن الثاني عشر ، واسمحوا لي هنا عدم التقيد بالتقويم الهجري ، زاوجوا دروس الغناء العربي والحنين الذي هو من عندنا . باختصار كان خفيرنا المغروس عند المفترق يلوح بيديه كطاحونة لم تفعل شيئاً سوى الدوران . اما سلاسة الفارّين والافواج المتراجعة فقد كانت غريبة ومضحكة عند اشارات ابتدعت لذلك . كانت سلاسة ممزّقة . . عندئذ اقتربت امرأتان عجوزان من عامل الاشارات . وصلتا على قدميهما والله وحده يعلم كيف وتكلمتا اليه . فقد هزيء منهما ، كيف لو كانتا دميتين ، حتى لو كان ذلك ممكناً في ذلك الوقت . تكلمتا اليه . وماذا سألتاه ؟ عن طريقهما من دون شك ومعلومات عن الحكومة ، واين كانت الحكومة تلك الساعة . حرك ذراعيه وادار ذقنه كسهم ، من اجل اقناع نفسه باهميته ، اذا كان اي شيء مهماً في العالم ، بحنق شديد . اخبرتاه بأنهما والدة وشقيقة رئيس المجلس واكدتا ذلك ، ليس تشلوفاً انما لكي يهتم بهما . لم يكن اي شيء مدعاة في تلك اللحظة لانتفاخ الاوداج . لم تكن الامرأتان المسكينتان على علم بما جرى . ولا بدّ من وقت لكي تتكيّفان مع سقوط الامجاد . كانتا تجهلان ان ابنهما وشقيقهما قد اوقفته السلطة الجديدة لكي ترضي فرديناند المشكوك فيه . هذا الابن والشقيق كان قد منح العائلة رضى كبيراً . لماذا اسرد امامكم كل ذلك ؟ نعم من اجل الشفقة

اللامتناهية . هل كان لدينا اي سبب للشفقة على الوزير الاول المعزول وقد جسّد جنون حرب باعونا فيها بالمفرق ؟ حتى الآن اتكلّم على هاتين السيدتين واحتفظ باسمهما بين اسناني . وارتكب هفوة اذا محضتهما اكثر من كياسة ساخرة . تأكدوا من انني اكنّ لهما في الواقع اكثر من هذا الشعور المتحفّظ . انا على استعداد لكي لا انظر اليهما إلاّ بعيني الشؤم . آه كم اعرف ان الشؤم هو الذي لازم بلادي . وبلادي مثل هاتين المرأتين المتعبتين لا تفقه شيئاً من مسار الاحداث . احداهما وضعت على الارض كيساً صغيراً وثقيلاً . ماذا في داخله ؟ ربّما حلي او ذكريات حياة ، او صورة لرجلها العظيم . في لحظة تداعي الوطن اين هو الغضب المقدس في صدري ؟ يجب ان ابوح به . . . لم يكن فيّ سوى الاحترام . انكم لا تدركون علائق الاشياء : لماذا تريدون ان اكون اشدّ ضراوة على ابو عبدالله مني على بول رينو؟».

● « المجنون » يتميّز بغيبوبة تملى من حضور الحب الواحد والمرأة الواحدة ، يقول : ادور في نور النهار ووجدان الليل ، احمل تلك المرأة في دمي كما تحمل غابة صوتها ، أين استطيع الكلام على شيء فلا يتحول كياني اليها . هي كل ما احكي كل ما احس كل ما المس ، كل ضوضاء منها ، كل صمت ، كل اختلاج ؟

اراغون : المجنون يُتهم بالخبل ، فيمثل امام محكمة القاضي السامي في غرناطة . وتجري عملية بحث عن المرأة الحقيقية التي يوجّه اليها كلامه وهو اصلاً كلام لا يُنطق به إلاّ امام الله . الباحثون لا يعثرون على المرأة . ويسأله القاضي عن مكانها ، فيردّ المجنون انه من الصعب احضارها ، لا لشيء إلاّ لأنها موجودة في اربعة عصور . ويلح القاضي : هل هذه المرأة موجودة او غير موجودة ويجيب انها موجودة وغير موجودة في آن معاً . يقول القاضي :

تقول إن هذه المرأة موجودة وغير موجودة معاً . وضح ايها الضّال ، كيف يكون ذلك ممكناً . . . على الاقلّ بالنسبة اليك ؟

المجنون : ليست موجودة بالنسبة الى مفهومك للاشياء . ليس بوسعك ارسال شرطيك للعثور عليها في هذا البيت او ذاك واحضارها الى المحكمة . لكن قل لي ايها القاضي السامي والجزيل الاحترام هل العلي القدير موجود او غير موجود في تفكيرك ؟ فانت تستطيع

ارسال شرطتك الى المساجد او اي مكان آخر اشتهرت بزيارة الله لها . ان اوغادك (احاطهم الله بعنايته) لا حظ لهم في العثور على الله او احضاره الى محكمتك . هل تستنتج من ذلك بانه غير موجود ؟

القاضي : امنعك بهذه الخدعة ان تشبّه هذه المرأة بالرحيم ، هي موجودة او غير موجودة .

المجنون : ايها القاضي الذي تتجلّى له الاشياء ، كيف بوسعك القول ان امرأة لم ترها ولم تعثر عليها غير موجودة ؟ اذا كانت المقارنة تزعجك ، فاذهب بسلام لأنني لستُ مستعداً لعقد تشابيه مع ما لا مثيل له . الله لم يره احد ولا يمكن ان يراه احد في العالم حيث يتوقف عن كونه الهاً . اقول عن الزنا ما لا استطيع القول عنه . انها موجودة لأنها سوف تكون . اما الله ، وفق ما افهم من التعليم المعطى ، فهو لا يتغيّر مع الزمن ، لا ماضي له ولا مستقبل . لهذا شكّ في وجوده كما في حاضره . . . على الرغم من انني لا اريد الخوض في اللاهوت . كم تكون الضجة كبيرة لو ان احداً ، وهذا لا يمكن ان ينطق به فمي ، اعلن ان الله سوف يكون . ضجّة حقيقية . ولو اختلفت اسباب الاستنكار ، حسب اختلاف الناس والجدال الذي يثيرونه . اذا قلت ان الزنا سوف تكون ، اليس هذا تأكيداً على وجودها الذي ليس له بدء ؟ انها موجودة لمن يرى في المستقبل الحقيقة المنتصرة وهل المستقبل غير ذلك ، ايها القاضي ؟

القاضي : لكن عندما تقول انها سوف تكون ، اليس ذلك انتحالاً للنبوة وهو امر كافٍ لأحكم عليك صلباً او رجماً ؟

المجنون : حكمك ايها القاضي الكثير الحكمة والتقوى مرهون ، حسب افتراضي على الاقل ، بك وحدك . اذا كنتُ نبيّاً ، فانك لا تسلبني هذه الصفة إلّا لكي تمنحني صفة الشهيد . هل النبوة من صفات اي رجل يستعمل صيغاً لغوية تصف المستقبل ؟ لنأخذ مثلاً قانون المدينة ، وهو من اقوال الملك (ليجثم الشعب امامه) لا يستطيع احد ان يزعم ان اجراءات كنس الأقذار وبيع حطب

المواقد من كلام الله ، إلاّ واتهم بالكفر . ان هذا القانون معدّ لازمنة عتيدة ، لكونه يأمر وينهي بعدم البيع . . . هل هذا يعني ان المشترع يتحل النبوّة ؟ اقول ان هذه المرأة كائنة سوف تكون . هذا رأي سليم وليس نبوءة

[٣]

[اكد ربي ابراهيم]

● لنبق قليلاً في رفقة المجنون : نحن اذاً في العام ١٤٩٢ ، بعد سقوط غرناطة والمجنون ينزل في ضيافة بوهيميّين او غجريّين ، وسوف يخضع لمعالجة وقائية يقوم بها طبيب يهودي فرّ من غرناطة قبل العاصفة . فكيف يحلّل معطيات اختلال عقل « المجنون » واسبابها بينما عجز المشترعون وآباء القوانين عن اقناعه بالحبل ونزعته الجذرية الى تأليه المرأة ؟

اراهون : سجّل زيد في مفكرته : هذا العالم الحكيم درس جنون معلّمي وقال ان الزمان مريض عنده ، وهذا ما يصعب عليه اكتناهه . واكد ربيّ ابراهيم انه خلافاً للاحساس البدائي لدينا ، الذي يجعلنا نعتقد ان زماننا هو زمان كل المخلوقات وان له قيمة مطلقة لما يمضي ولما لا يمضي . فالزمان مفهوم نسبي لدى الكائن ، الامر الذي يؤكد ان زمان الانسان لا علاقة له بزمان الحجر ، كما ان قيمة الزمان لدى مختلف الانواع الحيوانية تتغير مع ديمومة الفرد . الفيل مثلاً الذي يطول وجوده على وجود الانسان ، يملك فكرة مغايرة عن مفهوم الانسان للزمان ، الذي يختلف بدوره عن الزمان الوقتي . بكلام ابسط ، ان الكلب يعيش عاماً مقابل سبعة اعوام عند الانسان . والكلب بعمر عشرة اعوام يوازي شيخوخة رجل عمره سبعون عاماً . وهو مع ذلك يعيش بشكل مساوٍ للانسان ، غير ان كل دقيقة من حياته تساوي ٧ دقائق من حياتنا . لذلك يسبب له كل تأخير في تقديم الطعام له المأ يوازي ٧ اضعاف ألم الانسان . من هنا الفوارق في احساسات الكلب ، ودوام غضبه ، وتغيّرات مزاجه بالنسبة الى امزجتنا . ويرى ربي ابراهيم ان هواجس النجدي مردّها الى تواجد زماننا العادي ، مع نوع من التمايز ، مع زمان آخر متسارع ، هو نوع من زمان الكلب يمكنّه من العيش بشكل مواز لحياته الواقعية حياة خيالية ذات ايقاع متغير . وهذا ما خوله عبور اجيال في هدة شهور . غير انه تباطأ حديثاً عندما وصل الى القرن العشرين عند

المسيحيّين ، وحدث تكافوء بين ايامنا الراهنة وايام بائدة . ومنذ ان تحقق هذا التوازن العجيب ، يقول ربيّ ابراهيم ، تمكّن النجدي من محادثتنا بشكل متصل ، لأن زمانيه تقاطعا في الديمومة .

يضيف ربيّ ابراهيم ان تقلبات قيمة الزمان لا يجب ان تظهر لنا بمظهرها الحالي ، اي خيال الفيلسوف الذي لا تفقهه عامة الناس ، كل واحد منا يعاني هذه التقلبات في حياته الخاصّة . الطفل لا يملك زمان الرجل البالغ : ان زمان الساعة ، اذا اعتبرناه زماناً موضوعياً ، لا ينطوي على قيمة ذاتية للأول كما للثاني ، اي انه لا يشتمل على ديمومة واحدة للاثنين . ان ساعة تبدو اطول عند الطفل مما هي عند الرجل البالغ ، واقصر بكثير عند الشيخ . كل شيء يجري وكأن الاحساس بالديمومة يتبدل ، ويتسارع على قدر ما يتناقص الزمان الذي يبقى من حياة الانسان . وكأنه يعي هذا التناقص ويقع في عجلة داخلية مأسوية . . . ».

هذه المعادلات الزمانية ـ المكانية تكتسب مصداقية من شيخوخة بطل الملحمة الذي هو من جيلي . لذلك افهم ان هواجسه تدور باستمرار حول التآكل والتداعي وتخثر الآمال في زمان يفلت من بين اصابعه كشلّال ماء .

● كل كتاباتك تهجس بوسواس واحد : الزمن ، وكأنه سيف ديمقلس معلّق فوق عنقك ، كما في التراجيديات الاغريقية نلاحظ انك تتكلم على الماضي ، وتسهب في معالجته وتشريحه . اريد ان اعرف كيف يتراءى لك المستقبل ، فالمجنون يتوقف عند العام ١٩٦٣ ولا يستشف سوى اربعة اجيال امامه . . . وانت كمؤلف ، هل تتجاوز هذه المسافة ، باتجاه يقين زمني آخر ؟

اراغون : من الطبيعي ان يلتفت المؤلف ، وهو الذي عاش في العام ١٩٦٣ الى الوراء . غير انه من الضروري القبض على يقين زمني آخر في « مجنون الزا » هو المستقبل ، خصوصاً وان كتابة على مدخل الرؤيا تقول « ان المرأة مستقبل الرجل . . . » ان عصور الحبّ سوف تحلّ على الارض ، وعندها يصل الانسان الى غاية وجوده ، اي السعادة وسوف يتجرأ الرجل والمرأة ليضطلعا بعمق بدورهما كعاشقين :

«بعد هزيمة أُحد، تحصّن محمّد في المدينة وزنّرها بخندق . اما عذاب المحاصرين غير المتوقع، فقد تلخص في عادتهم كل مساء للخروج من المدينة

التي كان تفتقر الى تجهيزات ، باتجاه الصحراء وقضاء حاجاتهم . وكان الخندق ، من منظور حربيّ تقدماً . ومثل اي تقدّم ، نجم عنه سوء لم يحتاطوا له ، لأن المرء لا يستطيع الاحاطة بكل شيء .

عندما طوّق الملوك الكاثوليك غرناطة ، وعلى الرغم من اهوال الحصار ، فان رجس المدينة شيء بعيد لم يفكرّ به احد ، مع ان مبدأ مجارير القاذورات كان قد تبلور . لو كان الغرناطيون عادلين ، الم يكن مفروضاً عليهم ان يعترفوا وسط المجاعة والطاعون والموت ان ثمة تقدماً قد تحقق منذ عهد النبي ؟

عندما انظر الى الوراء ، تؤكد لي تفاصيل الحياة القديمة على التغيّرات الكبيرة التي تحققت . لم يعد محتوماً ان نبرد في الشتاء واذا وجد ثلث البشرية ما يقتات به ، فان ذلك تحسناً هائلاً في المصير الانساني ـ عندما التفت الى الماضي ، لؤمن حتماً بالافضل .

لو انني ارى المستقبل ، عوضاً عن تخيله واحكم على ما هو امامي عوضاً عما هو ورائي ، ماذا يقول عني المجنون ؟ هل وجهه الآخر تعتريه حقيقة النشوة امام الطائرات والكهرباء ؟ اطلقوه في باريس ، في عصر الزا هذا ، فيظن نفسه في الجحيم . ما هو تقدم بالنسبة اليّ ، استشهاد بالنسبة اليه . ان انسان الماضي ، ولو كان طليعياً كما نقول في لغتنا العسكرية ، كوّن من اجل عالم تكيف معه جسده مثل احلامه . لا ادري ما كان فكرّ محمّد في مجارير القاذورات ؟ انه التقدّم مع كل ذلك . من ينحو عليّ باللائمة لأنني اسلّط انظاري على الماضي لا يعرف ماذا يقول او يعمل . اذا اردتم ان ادرك الآتي ، ليس فقط فظاعة الآتي دعوني القي نظرة على ما حدث . انه الشرط الأوّلي لشيء من التفاؤل . وهذا اكثر نفعاً من اليوتوبيا ، مصدر اخفاقات البشر ، وضرب من العلم الخرافي الذي نؤثره من دون شكّ على الرواية التاريخية ، هذا اذا كنّا من ناس العمل . . . ».

[٤]

غرناطة تلوي عنقها

● التفاؤل في « مجنون الزا » مرتبط بالمستقبل الذي يتعدّى الحيّز الزمنيّ الى مفهوم خاص يصب في خانة فلسفية . ونلاحظ ان هذا المفهوم مرتبط بمعادلة اخلاقية تجسّد قفزة نوعية في الحبّ الذي يوحّد بين الرجل والمرأة . اين هو

النظام الاجتماعي الجديد الذي يتحدث عنه المجنون ولماذا ترهنه بالمستقبل؟

لوفيفر : الحبّ في « مجنون الزا » او حقيقة الحبّ تفترض فلسفة خاصة بالمستقبل . لماذا المستقبل ؟ ليس ذلك تسويفاً او تمييعاً لضرورات ومطامح جذرية . حقيقة الحبّ مرتبطة بضرورات انسانية ، بالعدالة والسلام . فالعاشق لا يستطيع ان يوصد بابه امام تزييف حاصل في مجتمعه نتيجة لحقد او خلل عاطفي عام والمستقبل الذي هو حيّز الحب الحقيقي يولد من آلام الحاضر وتعثراته بعد ان يكون المجتمع عالج «الوذيمة» الندم وشفي من اوصابه .

الحب في « المجنون » يندرج في سياق اخلاقية الفعل الشعري الذي يصالح المجتمع مع قيم العدالة والتوافق العاطفي . هنا تكمن فلسفة المطولة . انها بحث معرفي في اصالة العلاقات بين الذات والآخرين :

اقصد نبك هذا القلب لحبي
وقد قتلته اصابعك كرغيف خبز
والحبّ في عمق قلبي هو شقاء الناس اللامتناهي
لا شيء اكثر الحاحاً سوى مشاغرة الالم
حاجة عندي اكثر الحاحاً سوى الآخرين .
جرح الحب وحده فقط هو الضمادة .

المرحلة الاولى من حقيقة الحبّ تتلخص في تأسيس اصالة للروابط البشرية وسعادة ضمير غسل يديه من اوزار الحرب . بعد هيغل وماركس نعرف ان الحب وحده لا يمنع الحرب . غير ان عللاً من دون حرب احتمال وارد في مناخ توافق عاطفي عميق . ولذا كانت الحرب تمزّق الافراد والجماعات وتشظي وجدانهم ، فان امكانية تجاوزها تتعزّز في اجواء السلام ومصالحة الانسان والتاريخ . لا اتكلم هنا على المدينة الفاضلة ، انما على خطة مضادة لليأس ، تلفقها « زهور وزهرات » المجتمع لبناء عقل جديد للانسان . . .

لا مكان للنبوءة في « مجنون الزا » ولا فراغمية ما وراثية . ثمة فقط نشيد روحي عبر قصيدة النثر ، يؤسس وعداً لسعادة جماعية ، من غرناطة المدينة التي تلوي عنقها عند منعطف سياسة جديدة . . .

● ما الفائدة من صياغة نشيد ملحمي يستند الى معلومات تاريخية مجزوءة

وناقصة . لقد قمت بعمل توثيقي - شعري ضخم لكن الرصد التاريخي يفتقر الى معطيات دينية - حضارية لم تأخذها بعين الاعتبار في معترك رؤية شعرية تتوسّل الخارق والمدهش وشطحات غنائية - فلسفية ؟

لراغون : المغالط تشوب دوماً الكلام على المنتصرين والمنهزمين في أي حرب . هناك حقد وعصبيات دينية وخيلاء وطنية وشهادات محرفة وعنصريات مختلفة . العرب استولوا على اسبانيا في العام ٧١٠ وانكفأوا عنها بعد ٨ قرون اي في العام ١٤٩٢ . وبين الحدثين نُسجت اخبار وروايات من الصعب التدقيق في مصداقية تفاصيلها ودقائق معطياتها .

الاحاطة الموثّقة باسبانيا عند مفترقين من تاريخها لا يرتجل ارتجالاً ثمة اسرار احتفظت بها شبه الجزيرة الايبرية لانعدام المراجع والوثائق . غير انني استفدتُ من تحديث الآلة النقدية ودقة الخزانة الاستشراقية ولجوئها الى وسائل جادة للاستقصاء والبحث التاريخيّين .

تسلحتُ بذلك وطرقت باب حيمية غرناطة في ساعتها العربية الاخيرة . ولم اتردد امام اسوار اللغة والصرف والنحو والاسلاميّات والفلسفة وعلوم الاجتماع وارشيف القرون الوسطى الاوروبي .

لا شك في انني لم ارغب في صياغة نتاج علمي صلوم وكالح . كما انني لم استهدف العثور على الحلقات الضائعة في محاكمة « ابو عبد الله » . « مجنون الزاء » قصيدة قبل اي شيء . تشييد معرفة للمستقبل من خلال المرأة التي تمضي بخط مباشر الى الله . بنيه ملحمية . والهامته المشرقية تحرك روح ابي عبدالله عبر تقاطعات النثر والشعر والاوزان الرشيقة والقوافي الثرية المجرّس . وفاذا كانت هذه المواصفات شعرية في الدرجة الاولى ، فانها لا تتناقض بالتأكيد مع الدقة التاريخية .

● مفارقة الشعر والتاريخ والرواية والتاريخ ترتدي اقصى اشكاليتها في « مجنون الزاء »، وكأن اي بحث موضوعاتي (بعض النقاد يقولون - جذري - Thématique) في نتاجك يتمحور حول بلورة موضوعات التاريخ الاكثر سخونة . احياناً يندغم التاريخ في الاخيلة الروائية ، واحياناً اخرى يحضر في سيناريوهات وتصاوير ورؤى غنائية . كيف تتجاوز هذه التناقضات وما هو الثمن ؟

[٥]
[التاريخ والملحمة]

اراغون : لست مؤرخاً ، على الرغم من انني وضعت كتاب تاريخ طويل مع اندريه موروا عن الولايات المتحدة الاميركية والاتحاد السوفياتي . انني شاعر وروائي يعالج خيالياً موضوعات مستقاة من التاريخ القديم او المعاصر . و « مجنون الزا » مثل « الاسبوع المقدس » نصّان خياليان يتوكآن على معطيات تاريخية . التشكيلي تيودور جيريلو كما ابو عبد الله وقيس النجدي ابطال ولدوا في خيالي وتكاملت شخصياتهم في دوامة بحثي عن هوية في عالم السلام والسعادة .

● هل نستطيع الكلام على الرواية عندما يكون الاطار هو التاريخ والشخصيات التاريخية ابطال الكتابة ؟

اراغون : « الاسبوع المقدس » (١٩٥٨) ليست رواية تاريخية ، كما « مجنون الزا » ليس قصيدة تاريخية . كل تشابه مع اشخاص كانوا على قيد الحياة او شبه في الاسماء والامكنة والتفاصيل ليس إلاّ مصادفة . واتحلّل من مسؤولية ذلك باسم حقوق الخيال التي لا تسقط .

« مجنون الزا » ليس مطولة مؤرخ بل شاعر نظر الى التاريخ عبر المجهر . لنأخذ بعين الاعتبار تفاصيل الملابس وطوبوغرافية الامكنة والمناخ العام السياسي ـ الاقتصادي الذي ساد غرناطة قبل انتقالها من العرب الى الاسبان .

ريشة الشاعر خلاقة على غرار ريشة الرسّام التشكيلي . انطلاقاً من ذلك لم يعد ابو عبد الله وزيد وقيس النجدي ملكاً للتاريخ . منذ لحظة دخولهم الى كواليس النشيد الغنائي اصبحوا مرتبطين بفعل الشعر الخلاق . هذا على الرغم من انني تعرفت بعمق الى الشخصية التاريخية في سياق ابداعي الشخصية الملحمية .

كما في « مجنون الزا » هكذا في « الاسبوع المقدّس » . لاول وهلة نحن امام رهان روائي مستحيل . كيف تحققت كتابة ٦٠٠ صفحة مكثفة لرصد يوميات هروب الملك لويس الثامن عشر وحاشيته الارستقراطية بعد عودة نابليون المظفّرة من جزيرة الالب ؟

الرواية تغطي اسبوعاً تاريخياً من العام ١٨١٥ يقع بين احد الشعانين واحد الفصح . الانجاز الروائي كان ضرباً من الدونكيشوتية لو ان مصير

تيودور جيريكو ، على غرار ابي عبدالله في « المجنون » لا يختزل مصير كل انسان منّا بين عاصفتين سياسيتين ، بشكل بلورة مأسوية لقضايا التاريخ اللاهبة . . .

في « الاسبوع المقدس » لا حبكة روائية بالمعنى الكلاسيكي : ثمة مئات الشخصيات تمضي كالجماهير في التاريخ . حتى البطل جيريكو الباحث عن نفسه وعن دوره في الحياة يصير كالآخرين . واذا كانت الرواية تتطوّر ، وفي ثنايا كتابتها ظلّ من ظلاله ، فذلك يعود الى تجسيده روح فرنسا في العام ١٨١٥ . معه تشرق وتنطفىء شخصيات قرأنا عنها في كتب التاريخ ، وهي ماكدونالد ، دوق ريشيليو ، بيري ، برتيه ، اوغستان ، لامارتين ، فيني ، فوشيه . ولماذا زج تيودور جيريكو بنفسه بين فرسان الملك ، وهو الذي يعشق فقط ركوب الخيل والرسم ؟

فكرّ لحظة ان الهروب من واقعه وذاتيته والتعامل مع الاحداث السياسية بنسيانه قلق وجدانه الممزّق بين الحياة والفنّ . في دوامة انهيار الملحمة البونابرتية تأكد من أن التعامي عن الفنّ مستحيل . إنه الشيطان الذي يوسوس له بادراك الواقع عندما يتصدّع وتعميقه . يقول : الانسان شيء يتحطم ، ينزف يزأر . نظره لا يتجه الى الماضي ، انما الى المستقبل . يبحث في التراب عن البذور العديدة لما يكون هو ، لما نكون نحن خصوصاً لما سوف يولد منّا ، وضدّنا ، وفوقنا ، وفي ما وراءنا . ربيع المقابر هذا الذي نسمّيه المستقبل . . . »

« الاسبوع المقدس » ليست مرافعة عن تيودور جيريكو ، كما ان « مجنون الزا » ليست مرافعة عن ابي عبدالله . النصان ، على الرغم من عوالمهما التغايرية ، تاريخيان ، لأن اطارهما تاريخي والشخصيات التي تتحرك في مدارهما ، تنتمي الى التاريخ .

انهما يطرحان ثلاث اشكاليات : (١) المصير الفردي بعيداً عن الصراع المأزقي بين الشرق ووعي الشعور الوطني في بدايته او عبر تناقضاته في عصور مختلفة . . .

(٢) الابداع حيث المنحى الخيالي يحافظ على صرامته العلمية ، بشكل تتبلور معه الخصائص التاريخية حتى ضمن ما يسمّى بـ « الاكاذيب الروائية » .

(٣) استيعاب التراث الفكري ـ الجمالي وتجاوز معطياته باتجاه فعل ايمان

بالمستقبل . هنا تتحقق المزاوجة بين السلفية والمعاصرة في اطار يتخطىّ ما اتفق النقاد على تسميته « الرواية التاريخية » او « الشعر الملحمي »، حتى ولو ان التاريخ يرفدهما بحبكة اخبارية متراصّة .

[٦]
[الحرب والسلام]

● نقترب هنا من صعوبة جذرية لم يضع حلولاً لها روائيون كبار في العالم وهي التاريخ واليوتوبيا . في نصوص روائية شهيرة تحول التاريخ الى يوتوبيا بفعل مزاوجة خاطئة بين الخيال والحقائق الموضوعية . تولستوي مثلاً اضفى على السياق التاريخي في « حرب وسلام » طابعاً تنبؤياً وجازف في اعطاء تحولات المجتمع اساساً علمياً . اما روجيه مارتان دوغار فقد ترك قضية دريفوس في روايته « جان باروا » على مستوى المادة الخام ؟

اراغون : اصطدمت بـ « المأزق التاريخي » في سلسلة « الشيوعيون »، و« الاحياء الجميلة » و « مسافرو العربة الملكية » و« أوريليان ». من المعروف ان المخطّط الاساسي لـ « الشيوعيون » يلحظ خمسة اجزاء . وعند وصولي الى نهاية الجزء الرابع في العام ١٩٥١ ، فرضت عليّ انعطافات تاريخ ما بعد الحرب العالمية الثانية تجميد « الملحمة الحديثة » وحالت دون انهائها . لماذا ؟

حدث نوع من « الغربلة » لاسماء اعتقدت في البداية انها ضالعة في لعبة الدم . كما ان الجهة السياسية التي عزوت اليها انجازات ومآثر ، سقطت عنها اقنعة وانكشفت بعض مداخلاتها التي ناقضت قناعاتي في ذلك الوقت . اعتقد اليوم ، بعد الكتابة الثانية لسلسلة « الشيوعيون » في العام ١٩٦٧ ، وتغيير النصّ من الفه حتى يائه ، ان عملية تجميد الرواية في الجزء الخامس مردّها الى عدم الوقوع في ورطة « اليوتوبيا » وما تحمله من اوهام وسراب .

اليوتوبيا تنبت في شقاء البشر . اصحابها يستثمرون ملحمة الآلام للوصول الى اهداف ذليلة . اذا كان التاريخ عود مستمر الى بدء ، وهذه معادلة اشاطر بعض معطياتها ، فإن تاريخ ابي عبد الله وسقوط غرناطة ليسا غريبين عن مآسي فرنسا الحديثة وانهيارات اوروبا في مسيرة القرن العشرين المخضبة بالنجيع .

غرناطة رمز لميونيخ ولندن وباريس والبندقية وغيرنيكا في منطقة الباسك

الاسباني . وابو عبد الله اختزال لنابليون وفرانكو وملوك فرنساوزعماء العالم الذين حصدتهم رياح التغيير . يقول « المجنون »: المؤمرات ضرورية للأمل . كنّا نكتشف بعضاً منها عند كل منعطف للتأكد من شعورين : خيانتك والدفاع عنك في آن . . . ».

نصل هنا الى محور اساسي يسود رواياتي وقصائدي : عند مفترق التاريخ ، حيث يتقاطع ماضي الموتى ومستقبل الاحياء ، يجب اكتشاف بداية العمل الذي يثوّر المجتمع .

لا اثر عندئذ للتناقض بين ثلاثة معطيات في الدورة التاريخية لأي شعب : الانعطافات الموضوعية التي من خلالها تُستكشف ازمات التاريخ واسبابها الحقيقية ، جِدّة كل عصر بالنسبة الى ما سبقه وما سوف يلحق به ، والاّ يتحوّل التاريخ الى متحف جامد لفضول علماء الآثار ، والمستقبل الذي ينطوي على بياض المغامرة الانسانية .

« مجنون الزا » يتجاوز اذاً الأرشيف المعلوماتي والحبكة الموضوعية . التاريخ من خلاله ابداع وليس هروباً او انكفاء على الجرح في ليل القلق والتأتأة السردية . انه صياغة تجربة حيّة وليس تزويقاً ايديولوجياً . تاريخ في سيرورة يتزامن مع تاريخ في مدى الامل والوعد . من هنا محاكاته لمأساة ايقاعيتها خلق انساني متواصل .

في هذا السياق يتصالح الخيال والتاريخ في « المجنون »، مع الأخذ بعين الاعتبار تسلسل الاجيال وقلقها من المجهول . ليس على طريقة ميشليه ورينان وفوستل دي كولانج وغاستون باري وآبيل لوفران ، حيث التاريخ سجادة عجمية لأحداث مضت ، ترصعها شخصيات رمزية :

في هيئته ، في بنيته ، لا يحلم الانسان إلاّ بالمستقبل .
كلاعب شطرنج جولته
ان يفقد خيله وابراجه
فيزول كل امله
من اجل ملوك آخرين على خانات اخرى
[. . .]
الانسان شجرة ترى المستقبل معركة .

[٧]
[شكسبير ودانتي]

● الجديد في « المجنون » اطار تاريخي ـ ثقافي ـ يحتضن موضوعات الصوفية ويتجاوز طابع اليوميات الى التشيد العاطفي والكوني . غير اننا نبحث عن صمت في المطولة فلا نعثر عليه ، او نفتش عن مدى لغوي ابيض فلا نقع على شيء من ذلك . القارىء يشعر بالثمل من جراء طاحونة لغوية لا تتوقّف . ثمة موضوعات تذكرّنا بكريتيان دو تروا وشارل دورليان ورونسار واغريبا دوبينيه وفيكتور هوغو ؟

اراغون : « مجنون الزا » يختزل موضوعات الحبّ منذ كتاب تريستان وايزويت في العصور الوسطى . انه في خط تقليد عاطفي يضرب جذوره في عمق الشعر الفرنسي الرثائي . غير ان ثمة تجديداً اساسياً تبلور في المفهوم الطليعي للمرأة في العصور الحديثة ؟

المرأة ليست عروس القصيدة او ديكوراً خارجياً لها . انها صوت الغابة والخيار المأسوي الوحيد في قدر ملعون . وكما للشرق نماذج عشق مستحيل ، هكذا تطور الغرب وفي ذاكرته اسماء عشاق كبار مثل تريستان وايزويت وبيترارك ولور وروميو وجولييت وبول وفيرجيني وهيلويز وابيلار . الحضارات تهتدي بضوء الحبّ الخائف . انه دمها ونسغها ورهان تجدّدها . عند العرب ثمة عنتر وعبلا وجميل وبثينة والمجنون وليلى . وللاسبان اساطير عشق مماثل . وكذلك الايطاليون والهنود والبربر . فالحب علامة لعودة ابدية للاشياء ، وتوكيد للذات المعذّبة في الآم ابتداعها وجوداً جديداً . انه ايضاً قياس للمجهول ، ولتشابك الزمني باللازمني والحياة والموت .

« المجنون » اجتاز في مسافته الخاصة مسافات شكسبير وسرفنتس ودانتي وغوت ومدام لافايت وستندال . اذكر ان قصة تريستان وايزويت الخالدة تبدأ على الشكل التالي :

« انها رواية الشباب والثروة . وصف لافراح فوضوية ولافراط كبير بالحب الذي يسوق مهزوميه من شدّة الى شدّة حتى النهاية الاليمة لهذا العالم الزائل » . . . لماذا الارتقاء بعيداً للكلام على فكرة الحبّ في « مجنون الزا » ؟ لا شكّ في ان تجانسه مع اسطورة تريستان ليس اصطناعياً او قسرياً . فالحب

البدائي والمقدس يؤسّس جوهر حضورهما في صفاء خارق ، بعيداً عن الاحداث التي تعتري حبكتهما ، وقد فصلت بينهما سبعة قرون . ان رواية عاشقي الكورنواي المأسوية واسطورة المجنون الاندلسي تعيدان الاعتبار الى المرأة . تريستان فارس مخلص لسيدة قلبه ، وقيس النجدي شاعر رائي يجول مشيداً بالزا حقيقية والزا اخرى لن تتجسّد إلاّ في عصور مقبلة .

اذا كان تريستان قد خدع الملك مارك ، فإن المجنون لا يخدع احداً ، حتى المحكمة التي تنزل به عقاباً . من مرافعته الولهى والمركزّة ، لايفقه القاضي شيئاً . فهل ظهور « الزا المزيفة » في سياق السرد لا يتواءم مع زواج تريستان الابيض عندما يواجه ايزويت‌كاذبة؟ الى جانب التجانس الخارجي ، من الضروري التشديد على الفوارق في مفهومين متغايرين للحبّ ، الامر الذي يبلور موقع « مجنون الزا » في التاريخ المعاصر للوعي الغنائي .

اعتقد ان « المجنون » يؤسس خطاً تغيّرياً للشعر العاطفي التقليدي ، حتى داخل الانعطافات التي اقترن بها مع شارل بودلير وبول فيرلين وجول سوبرفيال وبول ايلوار وكونتسة دو نواي او ماري ـ نويل وسان ـ جون بيرس وبيار ريفردي .

لا شك في ان ثمة تماثلات بين هذه الكوكبة من الشعراء . كما ان اشعارهم تتلو ضمن قنوات الرمز والرؤى المشتعلة ، فعل تمجيد لعناق الاجساد والارواح . من خلالهم نتوغل في معرفة محسوسة للكون .

إن تعدّدية حقائق الحبّ المأسوية او السعيدة ، لا تخلدها في الذاكرة سوى قصائد الملهمين منذ العصور القديمة حتى اليوم .

الديكور وحده يتغيّر فوق مسرح ابدي يعبر من فوقه الناس ويتمتمون بلوعة اونشوة قصيدة حبّ بمختزل مجمل لحظات التاريخ .

منذ الاراجيز الاولى حتى الاناشيد العصرية ، يتوهج الشعر الغنائي محملاً بآهات ولوعات لا نهاية لها ، تحتضن بذور المستقبل الانساني .

تنويعات هذا النشيد الزئبقي النبرات والحالات ، يختصرها ابولينير في احد نصوص « قصائد مدوّرة »:

انظروا الى ماهيّة نشيد الحبّ السمفوني .

ثمة نشيد من الحب السحيق .
ضجيج القبلات الولهى لعشاق معروفين
صرخات حبّ لنساء اغتصبتهن الآلهة
رجولة ابطال خارقين منتصبة كمدافع مضادة للطائرات
عويل جازون الثمين
اغنية اوز زائل
ونشيد الانتصار وقد دفعت ميمنون الجامدة الى دندنته اولى اشعة الشمس
وهناك صرخة السايين لحظة الاختطاف
وثمة ايضاً غمغمة حبّ السنوريّات في الادغال
وضجّة النسغ الهادئة تنساب في النباتات الاستوائية
وقصف المدافع التي تصنع حبّاً غريباً بين الشعوب
وامواج البحر حيث تتفجّر الحياة والجمال .
ثمة نشيد لكل حبّ العالم .

[٨]

[الوحدة الاسطورية]

● الحب الذي تغنّيه يحمل هوية واضحة : الزا، اسم يُكتب باشكال متعدّدة . من خلاله تصوغ أونيسة عاطفيةوتاريخية . البذور التي تصبح اشجاراً باسقة في « المجنون » تنثرها في مجموعة « الزا » و « الرواية غير المكتملة » و « القلب المتصدّع » و « جديد القلب المتصدّع ». هل هذه المجموعات توطئة ، من ناحية الموضوعات والشكل لـ « المجنون » الذي يتوّج مسلسل الزا ؟

اراغون : الزا الجذر الاساسي لكل ما كتبته في حياتي . كما انها الموضوع الاول في قصائد حلمت بكتابتها . وكما ان ثمة مجموعة روائية تدعى « عالم الواقع »، هناك ايضاً مجموعة « الزا »، وهي تضمّ قصائد تعمقت في خلالها اسطورة المرأة التي احبّها . نلاحظ ثلاث مراحل اساسية في « المجموعة »: سراب الزا ، ثم حقيقة الزا ، وفي محطة اخيرة مزاوجة السراب والحقيقة في اسطورة الزا . واذا اقتفينا آثار هيغل نقول ان ثمة فرضية لالزا ونقيضاً لها ، قبل صهر المحورين في وحدة اسطورية .

هذا التوغل في متاهة المرأة يترافق مع تولّه متعاظم بها . الاقتراب ثنائي

الاطراف . ويبدأ مع « مظلوم ظالم » (١٩٣١) حيث تقول قصيدة مشوبة بالمرارة :

احبّ وانا محبوب . لا شيء يفرقّنا
لماذا الحزن اذاً في قلب الحبّ البهيّ
احب ، ومن الضروري ان اصرخه
كل لحظة .

قصائد « مظلوم ظالم » تتزامن مع القطيعة النهائية مع السوريالّيين ، وتوطىء لفترة قاحلة شعرياً إلاّ من « اورا لورال » (١٩٣٤). ويشيء من لمفارقة ، الهبت حرب ١٩٣٩ جنة الشعر امامي ، انا المناهض القديم لاي روح عسكرية .

مرّت عشرة اعوام من دون اي وميض شعري ، وفي العام ١٩٤١ صغت « القلب المتصدّع » واهديته « الى الزا كل خلجة من قلبي ». نصوص « القلب المتصدّع » كتبت في غالبيتها اثناء١٩٣٩ ـ ١٩٤٠، الامر الذي يوضح اهمية موضوع « فراق الاحبّة »

في مجموعة « عيون الزا » (١٩٤٢)، تدور الكتابة الشعرية حول دور الحبيبة في اشكالية وعي العالم وتجاوز مآزقه وأزمانه :

يا حبّي انت عائلتي الوحيدة المعترف بها
من خلال عينيك ارى العالم
انت تجعل امامي الكون محسوساً
وتعطي معنى فيّ للمشاعر الانسانية

الهامات الزا تتعمّق وتتكثف : فراقي عن الحبيبة في المكان ، دفعني الى الاحساس بعائق آخر اكثر المأ بين العشاق وهو الزمن . لأول مرة يظهر في « عيون الزا » البوح الغنائي ، وحاجة الى اقتلاع الحب من العدم بتذكر شريط الماضي الحميم . بعد ذلك يتحول البوح ضرورة حيوية ، مثل التنفّس للحؤول دون ذوبان الزا في مسافات شاسعة الابعاد ، ليس فقط في الزمان والمكان ، انما ايضاً في الحرب والعمل والمرايا والنوم والاحلام التي لا اشاطرها رؤاها وفي الامكنة التي لن نكون فيها سوية .

بذور او براعم « مجنون الزا » موجودة في قصائد تحمل اسماء « بروسيلياند » (١٩٤٢) « الفرنسية في النصّ » (١٩٤٣)، « متحف غريفان » (١٩٤٣)، « تسع اغان ممنوعة » (١٩٤٤)، و « النفير الفرنسي » ١٩٤٥ . انها نصوص مقاومة الاحتلال النازي . والزا تلهم العمل العسكري والاغنية في آن . نلاحظ قلقاً يعتمل في احشاء القصيدة ، وتوجسات تضفي على المناخ العام حسّ الفجيعة والتمزق . الحرب هنا . في اجوائها تتفصم العلاقات ، ويتعرّى كرنفال الحياة اليومية في زيف قناعات دميمة . لا حبّ سعيداً في الحرب . ومن خلال الزا ، احيّي كل نساء فرنسا لدور فعال اضطلعن به وسط المأساة الكبيرة .

سلك المعاناة يتواصل في « جديد القلب المتصدّع » (١٩٤٨). ثمة موضوعات جديدة تضاف الى الكشوفات السابقة : الغيرة . انا غيور من صمت الزا ومن الورقة البيضاء المتمدّدة امامها . والخوف : من الزمن الذي يمضي ، ومن الآمال التي تتحول سراباً . الغضب يترافق والفشل . . وكلاهما يتحريّان العاشق وينتزعانه من طمأنينة يأسه . . .

وتدق ساعة « قوافلي وقصائد اخرى » و « العيون والذاكرة » (١٩٥٤). النصوص سياسية في الدرجة الاولى . واذا كانت « قوافلي » لا تستند الى حضور الزا فإن « العيون والذاكرة » تنطلق من رواية لالزا بعنوان « الحصان الاصهب »، وتدور حول معادلة القصيدة كطباق تعاكسي مع الرواية . الموضوعات الاساسية تتراوح بين نهاية العالم ، التقدّم ، والكفاح من اجل السلام وتؤشر الى « الرواية غير المكتملة » (١٩٥٦) التي هي مطوّلة شعرية تختزل سيرتي الذاتية عبر يوميات ذات طابع سياسي ووجداني . في الخط ذاته ، تندرج قصائد « الزا » (١٩٥٩) التي هي ذروة غنائية ـ ما ورائية ، تبلور هواجس العشاق وخوفهم من تفتتّ الزمن وتآكل الافراح . ثمة معركة بين قوى الحياة وقوى الموت . و « الشعراء » (١٩٦٠) مسار تحليلي لعبقرية تحمل بصمات المرأة المعشوقة . لذلك انقمص تباعاً شخصيات بروميتي ، دون كيشوت ، مارسلين ـ ديبورد فالمور ، هؤلاء الاشخاص المزدوجون ، الذين تتآكلهم نزعات متناقضة تتراوح بين الاحلام والاهواء الكالحة . اما جرحي الذي احمله في خاصرتي مثل بروميتي ، فهو خصب بالمعرفة بفضل امرأة تدخلني الى مجاهل المعرفة .

● محطة « مجنون الزا » في العام ١٩٦٣ تمثل الشكل الشعري ـ النثري الأكثر صياغة وصقلاً. وتلحقه « ليس مني باريس إلاّ بالزا » (١٩٦٤) و « رحلة هولندا » (١٩٦٤) و « مرثية لبابلو نيرودا » (١٩٦٦) و « الحجرات » (١٩٦٩)؟

اراغون: في «ليس مني باريس إلاّ بالزا» طواف في الامكنة التي شهدت تولّه العاشقين. وتزيّن الرحلة تصاوير ولوحات من الفنّان جان ماركي. وتنطوي « رحلة هولندا » على مرثيّات تنقر على وتري السعادة والشك. وتلج الكتابة باب الفلسفة في جواب للشاعر النشيلي الكبير. اذا كانت الحياة معادلاً للموت فانها ايضاً كوّة على المستحيلات، خصوصاً وان مأساة الالتزام تتلخص في النضال من اجل الناس وضدّهم في آن معاً. وتمثل « الحجرات » (١٩٦٩) انشودة مأسوية لعاشق يواجه الموت. انها اعتراف يحترق بين الوحدة واللحد. فهل تستطيع الكلمات تدجين الزمن والنزف العاطفي الرهيب؟ والصوت الذي يغني، طويل واصم مع نبرات حادّة، وصمت ظاهر، وتأوهات من دون مجاملة، حنونة وخطيرة. الصوت يتدفق مثل نهر من القلب، ويتفجر في حوار مع العالم كما هو ومعنا كما نحن، في دوامة الاسئلة الصعبة...

[٩]
[المرأة والماورائيات]

● نقاد اكدوا ان « مجنون الزا » يؤسطر المرأة ويثور على الاسطورة في آن. الناقدة سوزان لابري ذهبت في هذا الاتجاه على غرار جان سير في « اراغون وواقعية الحبّ » الذي يقول ان « النصّ الشعري يؤشر الى نهاية البراءة الاسطورية ». فزمن الحب لن يكون بعد « المجنون » ذريعة لصوفية خادعة. انه الشرط لتوازن بين المكان والزمان وضرورة لتوق مصلوب على خشبة الضعف البشري؟

اراغون: لا بعد لاهوتياً لـ « مجنون الزا »، بالمعنى الديني للكلمة، على الرغم من ان اي مغامرة للانسان في عمق العاطفة والفكر والمستقبل تصبّ في اطار الله او تدحض اي حضور فاعل له. ثمة فقط تلوين صوفيّ للغة الحبّ. وموضوعات متعدّدة تضفي هالة روحانية حول حبّ وحيد: تولّه مخلص وخلوق، شرعة عاطفية مستقبلية، هتك اسرار قاموس التغزّل وانتزاعه من

الترميز والنظم الدينية . كما ان ثمة رابطاً عضوياً بين حبّ الذات وحبّ الآخر ، وقوافل الغيرة والشيخوخة والقلق والموت والمستقبل . . .

هذه المادة ، يجب اعتبارها شرارة الفعل الشعري الرؤيوي . انها المنطلق نحو فهم اشكالية العاشق والمآزق التي يتخبّط فيها . اكتناه معانيها يرمي الى تقويض جملة معطيات خاطئة اسهمت في تسويقها كتابات روائية معاصرة ، تتعلق بالممكن والمستحيل بين الرجل والمرأة . « مجنون الزا » نقض لانشاء عارٍ من دلالاته ، وقد اخضع لاسقاطات ايديولوجية جاهزة او شبه جاهزة . احاول طرح المسألة العاطفيّة في جذرها التاريخي ـ الانساني ، وارد في الوقت ذاته على الذين يؤسطرون التاريخ لاعتبارات طوباوية ، معتبرين اياه جسداً كاملاً متكاملاً لا تناقضات فيه .

قبل « مجنون الزا »، تجرأ ستندال فقط على معالجة موضوع العشق الانساني بعين واقعية ، بعيداً عن هشاشة اعتبارات سلطوية مترمّدة .

منطقيّ ومنهجي في تحليله مدّ العشق ـ الهوى وجزره ، يقدّم لنا مؤلف « الاحمر والاسود » و « دير بارم » في « عن الحبّ » رؤيا عميقة لهذا العذاب الجميل المسمّى حبّاً ، والذي يسلّط فوق عنق طريدته سيف السمو والعظمة .

اللافت ان طرحه يزاوج بين بُعدين : التاريخ والذاتية ، ليس كمعادلتين منفصلتين ، انما كوحدة بنيوية ، تضطلع بجدلية المستقبل . . .

اللاهوتيون يشبهون الايقاع العاطفي الداخلي بالايمان الديني ولهذا السبب نقلوا الحبّ البشري الى مستوى صوفيّ روحانيّ ، وخلطوا بين استعادات العشق والورع . حتى ان دينيز دو روجمون واضع « الحبّ والغرب » (١٩٦٢) يلجأ الى مفاهيم ثنائية ، عاجزاً عن تمييز المواقع او اللحظات التي تتمفصل فيها العوامل الدينية ـ السياسية واللاهوتية ـ الايديولوجية . يقول « المجنون » (صفحة ٢٢٤ ـ ٢٢٥):

ليعتبرونني مجرماً
اعاني حباً لا حدود له
لمخلوقة من جسد
ليخلد هذا الحبّ [. . .]

اعبدها منذ احببتها
انها تجربتي الدائمة
امرأة لي . هي ذاتها دائماً
احرق قصائدي من اجلها
الزا ، حميّ الوحيد .

بطولة الحبّ الوحيد في عصر « الخليلات » و « الزواج الموسمي الابيض » تتنافى مع معطيات العشق الطفيلي ، الفطريّ ، الذي هو ، عمقياً ، تخريب نبيل يشوه كل بحث او تطلّع الى الآخر الوحيد ، في انشطار حقيقته وحركيته وابداعه :

امرأة حياته وذراعيه . المرأة التي تبقى موسيقاه المسترسلة .
الم نحترم جنونه الذي لا تفسير له
وقد اسس قطيعة مع كل قواعد الحب المصطلح عليه .
والذي يبدو صفعة لنا جميعاً . نحن الذين نعيش
براحة بال مع نسائنا وخليلاتنا .
نتنقل من واحدة الى اخرى ، احياناً من دون مأساة
نغمض اعيننا عن عشاقهن .
لهذا السبب نسخر من هذا الرجل عندما طريقه
تتقاطع مع طريقنا .
فنستبق الشتيمة ونهم
برميه بحجر قبل ان يبدأ نشيد
الزا ، كأنه اغتصاب ،
او تحدٍّ للعادة المتوارثة .

« المجنون » يؤسس مفهوماً جديداً للحبّ في « جهنّم » العصور الحديثة . انه دعوة الى الاصالة والصدق ، وطرح الازدواجية ولعبة القناع والوجه . من هنا عصب مشدود فيه باتجاه اكتشاف الذات وصقلها بالمعرفة . لا مشكلة بعد ذلك اذا تعاظمت الشكوك ، وبقينا خارج وعينا لذاتنا ، واصبح الواقع - الحاضر مرمياً في ذاكرة مفككة او وهمية .

المهمّ هو البحث عن هوية متماسكة في سياق عاطفي - تاريخي متشابك .

اقول في « يجب ان نسمّي الاشياء باسمائها ، مقالة » (١٩٥٩):

« اعرف اناساً ابصروا النور والحقيقة في مهدهم ، ولم يخطئوا مرة ، وما كان عليهم ان يتقدموا خطوة واحدة في حياتهم ، خصوصاً وانهم وصلوا يوم كان الرعام طرياً على انوفهم . يدركون ما هو خير ، وادركوا دائماً ذلك . يكنون للغير قسوة واحتقاراً يمنحهم اياهما اطمئنان مغرور الى انهم على حق .

انا لا اشبه هؤلاء . فلم تتجلّ لي الحقيقة عند معموديتي . ولم احصل عليها من والدي او طبقتي العائلية . ما تعلّمته كلفني غالياً ، وما اعرفه اكتسبته على حسابي . ما من قناعة تكونت لديّ إلّا بالشك والقلق وعرق الجبين والم التجربة . كما انني اكن احتراماً للذين لا يعرفون ، ويبحثون ويتلمسون ويتعثرون . . . ».

القسم الثالث

المعراج الشعري

● ثمة تأمل متوتّر في مشكلة الزمن ، وتعاقب الممالك وانشطار العظمة في طبق التاريخ . من فصل الى فصل تندرج في عشق غريب جملة لوحات شعرية ـ فلسفية توائم بين رواية حبّ وهوّة غرناطة الدراماتيكية . المادّة بأسرها تتطوّر وفق نسق اوركسترالي وكأنها تريد القبض على مستويين : الديمومة البشرية وتواتر احداث التاريخ ؟

[١]
[مآزق الشكل]

اراغون : طرحت علي صياغة « المجنون » مشكلات ومآزق شكلية ، لست متأكداً اليوم من انني عثرت على حلول جذرية لها . من هنا طابع تجريبي يخيّم على المادة الشعرية ـ الثرية وينزع عنها سمة الشكل الناجز .

الاشكالية الاولى كانت العثور على الرابط بين مجموعة احداث متغايرة ، متنافرة ، تتعلق بحضارات واديان بعيدة في الزمان والمكان . الزمن محدّد بهذا الرابط ، وليس ضمن تواتر او تزامنية الاحداث . لذلك لا نعثر عليه في اي حادث وحيد ، مهما كان حجمه ، او منطلقاته ومراميه .

الاشكالية الثانية تمثلّت في حشد مستويات زمنية مختلفة والتقاط جوهر

مضمونها التعدّدي ، وتفجير طابعها الماضوي او السلفي باتجاه المستقبل . من هنا العبور من صيغة الماضي الى صيغة الحاضر يؤسس لاستمرارية تاريخية مشرعة على جاذبيات الحدث العتيد .

لعبة الزمن تنحو اذاً منحيين : الاول بسيكولوجي وجدليّ للديمومة ، والآخر مستقبلي ، خصوصاً وانه يلحظ في ارض الحاضر بذوراً مستقبليّة .

مفهوم الزمن وتجسيده في نصّ متحرّك يشغلان عدة قصائد في « مجنون الزا » تحمل عناوين : « المستقبل المرئي »، « زجل المستقبل » (١٦٤ ـ ١٦٧) « الساعة » (١٩١ ـ ١٩٣) « حكاية المرآة ـ الزمان » (٢٠٠ ـ ٢٠٢).

دلالات الزمن متنوعة : انها تعني التغيير والعبور من حالة الى حالة وايقاع الحياة الداخلي . كل ذلك يتنافى مع تسلسلية الروزنامة ودقات الساعة وتواتر التواريخ الخارجية في جمود ابدي .

لا شك في ان العقل البشري طرح دائماً اسئلة ملحّة حول اصل وتشابك المحطات الزمنية الثلاث : الماضي ، الحاضر والمستقبل . دراسات فلسفية ورياضية وبسيكولوجية مرت من هنا . والفكر الاغريقي ونزعات عقلانية وجدال اللاهوتيين في القرون الوسطى ، اضافة الى كشوفات كوبرنيك وطروحات انشتاين والكونيين المحدثين تعاملت جدّياً مع معطيات المكان والزمان والمادة والحركة ، كل هذه الابحاث ، حاولت حصر الزمن والزمانية وبلورة شكليها في العقل البشري ، كما في النص الأدبي. « المجنون » يطرح مفهوماً خاصاً بالزمن ، مستفيداً من طروحات سابقة او راهنة . ومنذ تمنّى ستندال ان تكون الرواية مرآة تتنزه على طول الطرقات عاكسة الحياة وحركيتها المستمرّة ، تواترت محاولات معالجة الزمن مع بلزاك ودوستويفسكي وهنري جيمس وفيرجينيا ولف ، وجويس ، وهمنغواي ، ودوس باسوس ، وفولكنر ، سارتر ، بيراندييللو، كافكا، صموئيل بيكيت، وقريباً منا مع ميشال بوتور، ناتالي ساروت وآلان ـ دوب غرييه .

بروست في «البحث عن الزمن الضائع » وجيمس جويس في « اوليس » يصوغان لحظات فريدة ، متفرّدة ، تتغيّر ضمن منظر نفسي . ومن التحامها ينطلقان باتجاه شخصيات روائية اصيلة .

تناقضات الزمن تتبلور في الديمومة الذاتية كما في السياق التاريخي . وتدفع الرواية احياناً باتجاه الملحمة او النصّ الرمزيّ . ومن المعروف ان بول فاليري قد عبّر عن خواء الزمن بالشكل التالي :

كل شيء يتوارى . الحضور خاو
والصبر الجميل يموت ايضاً .

● ثمة فوارق بينك وبين مارسيل بروست في معالجة الزمن والتعبير عن اشكالاته ؟

اراغون : من دون شك . بروست تخلّص من تواتر اللحظات المحدّدة التي تجعل من الرواية ارشيفاً لاحداث مستقلة . وتوكأ على اللحظة الفريدة التي تنبت في الذاكرة بشكل لا واعٍ ، متوغلاً في الذاكرة لالتقاط مضمون عاطفي سحيق بواسطة المفردات وتشعّب العبارة وتشظّي الاسلوب . فراهنية اللحظة الحاضرة تنطوي عنده على الماضي والمستقبل . . .

خلافاً لتقنية بروست ، اتوسّل كتابة متقطّعة كلهاث الهارب من خوفه ، لكي اعبّر عن نشيد مبعثر ، يقذف حممه في مساحة النص ، كاي بركان عاطفي يتلوى تحت قبضة الجاذبيات الخارجية .

في « الاسبوع المقدس » نموذج لهذه المعادلة الزمنية المحطمة كاي مرآة . والشظايا تغمر « الحكم بالاعدام » حيث البطل الرئيسي أضاع صورته تحت وطأة قوس قزح الكلام وتغاير الاحداث والازمات والافكار ، وقد تدرّجت على غرار مونتاج سينمائي . بهذا الشكل يتحقّق العبور من واقع الى آخر ، في حركة ترافدية تضفي عليهما معنى وعمقاً . هذا الابتكار لمستويات زمنية متعدّدة يسبغ على الحاضر الراهن اكاليل الماضي وبراعم المستقبل ، الامر الذي يمكّن انشطار اللحظات من تجاوز تناقضات التاريخ وتخطّي التآكل الحتمي للوجود الذي يحمل في طياته بذور المأساة لأنه ظرفيّ وزائل . . . اعتقد ان « حكاية المرآة ـ الزمان » في « المجنون » تؤشر الى زمن « حكم بالاعدام »، او هي توطئة له :

في العالم المرآة لا حبّ إلاّ لواحد
وهو يفضح كل تبادل مظهري
في العالم المرآة كل شيء يدخل ما عدا المرآة

اذا كنت مرآة امرأة فهي لا تراك
اذا كانت مرآة نفسك فلا باب إلاّ منك على العالم
اذا كنت مرآة مرآة ، فعمّ تتحدثان معاً .
اما ذا كانت المرآة للزمن عوضاً عن المكان
فماذا يجري اذاً في بؤبؤها .
تخيل فقط مرآة ، حيث الزمن يعكس الزمن
تخيّل الصورة التي يحملها عنك فيه
هذه المرآة حيث لا تبصر ذاتك ، اما هي
فتتصّور المرآة ـ الزمن مسكونة بالصورة ـ الحب
بهذه الطريقة يمكنك ان تدرك تمزّق الذي يحدق بالمستقبل . . .

[٢]
[الساعة والمرآة]

● الساعة والمرآة ، خليّتان اساسيتان في نسيج « المجنون » كما في نسيج كتاباتك السابقة واللاحقة . فهل ثمة وسواس الترجسية وهاجس غضون الزمن وشبح العجز يسيطران على فكرك وخيالك . من المعروف ان الزا كانت تنتزعك دوماً من شطحات وقوفك المشبوه امام المرآة ؟.

اراغون : الساعة توأم المرآة في كتابتي. والقصيدة التي تحمل عنوان « الساعة » توكيد على توأمة رقّاص الساعة وانعكاس المرآة . الساعة لا ترى الوقت الذي تحدّده . من هنا استحالة اولى للانسان الذي يعجز عن تدجين افق احتمال ذاته حتى النهاية :

ألاّ تستطيع اذا فككت الساعة ان تتخيلّها على شكل آخر
فتنسّق دواليبها
ليس لتسجيل الوقت المعطى لك في تسلسله
انما لاقحامه في طرق
رفض حتى اليوم سلوكها هذا الحصان الحرون
اذا كان الانسان قد اخترع الابرة لمتابعته
افليس بوسعه ان يعثر على آلة لترويضه .

الشاعر ليس ساعة تكتفي بتسجيل لحظات الزمن المنطلق حصاناً حروناً ،

لا التفاتة منه الى الوراء . مهمته الواقعية اكثر طموحاً وتعقيداً من التحديدات المبسّطة :

قهر الزمن في عقر قانونه
واعطاؤه معنى وفق نظام معكوس
تلك هي مشكلتي الوحيدة . (صفحة ١٩١)

منحى واقعي آخر مرتبط بالزمان : انه التناقض بين الماضي والحاضر ، وتجذر الماضي في الواقع الراهن ، اضافة الى العبء الذي يعطيه الثاني للأول ، في الديمومة الانسانية :

انه زمن الآفاق الموصدة الثقيل
الزمن الذي يمضي غير انه جاثم
الزمن المسدود والذي ندعوه ديمومة
طويلاً ظننت انني اتبع هذا الطريق
الذي يجتازني بين امس وغد .
طويلاً حلمت بهذا الزمن الانساني (صفحة ١٩٢)

● نلمس هنا تزواجاً مأزقياً بين حرارة الحب المطلق والرغبة في تجسيده في سياق زمنية شخصية تتأسس على معرفة موضوعية للزمن التاريخي . لماذا هذا التأرجح بين النسبي والمطلق في حياة أوريليان وبيرنيس وجيريكو في « الاسبوع المقدّس » و « ابو عبدالله »، وشخصيات اخرى شعرية ـ روائية ؟

اراغون : ثمة علاقة عضوية بين النسبي والمطلق في « مجنون الزا ». المطلق يبدو احياناً نسبياً ، كما ان النسبي يتزيا بمواصفات المطلق احياناً اخرى . اريد سوق عدة نماذج لبلورة الطريقة التي تتمفصل وفق قنواتها زمانية نسبية ـ مطلقة .

انصرام الديمومة اولاً :

اسمع جيداً الوقت ينزف دماً
لتكن كل لحظة لحظتي الاخيرة
ويصبح الزمن بين اصابعي الزجاجية
وعند ركبتيّ جلجلة . . .

ثمة مظاهر فيزيولوجية للزمن . انها اشارات ملموسة لتشظّي الوجود الذي يرفضه الانسان في لحظات احساسه بالخلود .

اسمع ، اسمع ، ولكن ما هي الحاجة لعرض الشيخوخة
يكفي ان يكون الشيخ تجريداً هنا راقصاً شاباً وعلى قدر كبير من الجمال

الامر الذي يؤكد أن الشباب أيضاً مفهوم نسبي بعد خمس مائة عام أما السن فيكفيك ان تشير اليه على رأسه بخصلات كبيرة بيضاء مبعثرة فوق وجه من دون غضون . (صفحة ١٨٦) التنقل يتمّ بين واقع مادي وحقيقة اخلاقية : شيخوخة الروح تصبح نسخة ساخرة عن التآكل الفيزيولوجي . وكلاهما نسبيان امام تطلعات القلب وخيارات العاطفة .

على اي حال ، يؤكد التلاعب على وتر الزمنية ان « مجنون الزا » يخرج على الصورة التقليدية للزمن ، الذي هو مادة تشكل نسيجنا الخاص والحميم . لذلك احضر طبيبا ـ فيلسوفاً يهودياً واتخيّله يعالج المجنون العربي ، وقد التجأ الى مغارة غجريين بعد سقوط غرناطة :

« يقول ربّي ابراهيم ان تقلبّات قيمة الزمان يجب ألاّ تبدو لنا كما تظهر في شكلها الراهن ، اي خيال فيلسوف لا تفقهه عامة الناس : كل واحد منا يعاني هذه التغيرّات في حياته زمن الطفل يغاير زمن الرجل البالغ . وزمان الساعة ، اذا اعتبرناه زماناً موضوعياً ، لا ينطوي على قيمة شخصية عند الجميع . وديمومته تختلف بين انسان وآخر . ساعة واحدة اطول عند الطفل مما هي عند الرجل البالغ واقصر بكثير عند الشيخ . الواقع ان الشعور بالديمومة يتبدّل ويتسارع بالقدر الذي يتناقص فيه الزمن الباقي من حياة الانسان . كأن الانسان يعي هذا التناقص ، فتستولي عليه عجلة داخلية مأسوية . . . » (صفحة ٣٧٢)

المقاربة الجدلية لمشكلة الزمن الانساني في علاقاته بالزمن التاريخي تشكل محور شاعرية « مجنون الزا » . في مرآة غرناطة ينعكس الكون واول وآخر مغامرة للانسان تبدأ وتنتهي بالحبّ .

بنية القصيدة ـ الرواية تلتحم بايقاعية الحب المصلوب على خشبة الزمن . والفصول تتباعد وتتقارب في السياق الملحمي وفق مساحات تشكل مدى لنشيد الهائم الاندلسي وراء ابدية الرغبات والاشواق .

الملحمة مجزأة إلى احداث تتبع تسلسل تواريخ ١٤٩٠ ، ١٤٩١ ،

١٤٩٢، نزولاً فقط عند مقتضيات سيناريو مسرحي . المجنون ينجح في جعل مأساة غرناطة مأساة كل العصور ، لأنها تركز على انتظار الفجر ، وعلى انبثاق ازمنة المستقبل من رحم الماضي والحاضر :

« حلم الرجل والمرأة معاً هو جواب على اي سؤال لا شيء بوسعه ان يبعد الواحد عن الآخر. منهما تولد الرحمة في العالم وجمال النهار . . . (صفحة ٣٠٦)

[٣]

[الملحمة والتكنو ـ الترونيك]

● تقول في « لم اتعلم الكتابة ابداً او الصواعق » ان « مجنون الزا » ملحمة العصور الحديثة ، فهل تعتبر نفسك هوميروس آخر يطلق الالياذة ، والى اي حدّ يلائم الشعر الملحمي انواق القراء في عصر المعلوماتية والادمغة الالكترونية ؟

اراغون: «مجنون الزا» يطرح مشكلية المصير الانساني في لغة شمولية لا تسلس قيادها الا للعصب الملحمي. ثمة أهمية فلسفية تكمن في قراءة المطولة من منظور ملحمي وعقد مقارنة بينها وبين الاناشيد الرائية المشابهة لها.

تتساءل هل الملحمة تؤسس مشروعيتها ككتابة في زمن التكنو ـ الترونيك وعلم التوجيه الآلي وغزو المجرات ، حيث الأرض تبدو سريراً خشبياً للانسان الذي يتحفز للخروج منه ؟

ارد ايجاباً ، خصوصاً اذا اخذنا بعين الاعتبار « النشيد العام » لبابلونيرودا ، الذي يشكّل مسلسلاً من القصائد الملحمية. « مجنون الزا » يحمل اصداء ملحمية ، غير انه ليس ملحمة بالمعنى الحصري للكلمة .

المشكلة اكبر من هذا الطرح الاحادي الجانب ، وتتلخّص في التعبير المؤاتي عن حضارة تقنية . ويوسعنا صياغة نشيد ملحميّ تكون موضوعاته مثلاً السيبرنتيك او الملاحة الفضائية .

الملاحم ، منذ طفولة البشرية ، عبارة عن الحياة الوطنية ، في سياق حضاري طري العود ، حيث كانت حرية العمل والمبادرة تصدر عن هاجس الوصول الى مرحلة الهية . الافراد والالهة كانوا يتضافرون لاعطاء معنى

للمشاريع الوطنية . والملحمة كانت تحقق تحالفاً عفوياً بين نظامين هما الارضي والالهي ، حتى ان النظام الالهي لم يكن منفصلاً عن النظام الاجتماعي : كان المادة لحياة الشعب الجماعية .

الابطال الذين يندغمون في الاحداث كانوا اسقاطاً ميثولوجياً لهذه الحياة الجماعية . وكان من الضروري ان يجسّدوا خصالاً اخلاقية عالية لكي يعترف بطابعهم البطولي الخارق . ابطال الالياذة والاوذيسة ، مثل اخيل واغاممنون وهكطور يؤكدون باعمالهم وممارساتهم على هذا التوجه الاخلاقي ـ الاسطوري . حتى ان مشكلية القدرية الملحمية ، كما حدّدها هيغل ليست في الواقع سوى مشكلة الانسان الذي يصطدم بتضاريس مصيره الحادة .

عندما كتبتُ «مجنون الزا»، كنت ملتزماً حتى العمق قضايا كفاح الشعوب في العالم. كما ان تجارب حربين عالميتين، والتوجّس من حرب ذرية شكّلا رمزاً مخيفاً لتطور قيم لا يستلهم اي شيء من تراتبية الاخلاق والثقافة . كان قفزة العلم ذهبت بعيداً خارج الطبق الابداعي . في قصيدة «ليلة ايار» (١٩٤٠)، استشف قلقاً من مجزرة عالمية ، اعنف من محرقة هيروشيما وناكازاكي اليابانيتين :

تشابكات حربين : انني اراكما
هاهي المقبرة الجماعية ، وها هي التلة .
هنا الليل يضاف الى ظلام اليتم
وظلال الامس الى ظلال اليوم (« عيون الزا » صفحة ٣٧)

وفي « القافية العام ١٩٤٠ » اطالب بشعر يستطيع دوزنة ايقاعية العالم الحديث، يحتضن استعارات ورموزاً روحانية ـ وما وراثية تضرب جذورها بعيداً في الضمير الانساني، محتفظة بنضارتها كتعبير جادّ عن الغنائية. الشعر وحده يجرؤ على طرق باب الالهيات ، مزاوجاً في سياق ملحمي هيولى الارضيات واثيرية الروحانيات . من هنا لا اتردّد في الاشارة بالقديس يوحنا الصليبي ، هذا الشاعر الصوفي من القرون الوسطى وبول كلوديل ، وهو شاعر كاثوليكي من القرن العشرين ، توكيداً على رحابة الجدلية المادية التي لا تستثني اية شرارة ابداعية او اي زهرة في غابة من نرجس .

ليس ذلك سكونية شعرية ، او ايديولوجية ، انما استلهام لاضافات كبار

الشعراء واسمى القيم الفكرية ، واكثر دلالات التاريخ احالة ، وقد نهلت من ينابيع الحبّ وتمجيد المرأة صانعة المستقبل الاخلاقي . . .

[٤]

[المعراج الفلسفي]

● هل « المجنون » قصيدة ام رواية ولماذا المزاوجة بين الشعر والنثر ، في سياق تصاعدي ، وقد لا تفصل بينهما سوى مساحة من التنفس ؟

اراغون : في « المجنون » جسدتُ مبدأ ناديت به طوال حياتي ، ويبدو ان احداً لم ينتبه اليه : لا اختلاف جوهرّياً بين النثر والشعر. كما ان لا فوارق جذرية بين القصيدة والرواية. من هذه الزاوية بوسعنا اعتبار « المجنون » قصيدة ورواية في آن، الامر الذي يطلق تحدّياً جديداً للمفاهيم السائدة .

في مقدمة الجزء الاول من « الاثر الشعري »، نصّ يحمل عنوان « كتابة عند العتبة »، اتهكم فيه من التصنيفات المدرسية والاكاديمية واتكلّم على كتابات نعود منها الى السطر وكتابات لا نعود منها . . .

هذا المبدأ ينسحب على « قرويّ باريس »، حيث النصّ الروائي يزخر بالعناصر الشعرية وبابيات وتفعيلات وقوافٍ وجناسات . كتابة النثر تدوزن ايقاعاتها على نسق نغمي موزون بذاته ، كما ان مناخاً جذاباً يتشكّل من التكرار والتشابه والانعكاسات والاصداء . لم يخطىء جورج سادول عندما لاحظ ان قصائدي تتحول روايات لتعاظم مادّتها ورزيتها ، كما ان رواياتي تغدو قصائد لتنوعها وخصب ايقاعها الغنائي .

رصد الفوارق بين الشعر والنثر يعود اذاً الى تحديد طبيعة الكتابة التي هي ايغال بعيد في عالم الخيال والمعرفة . يطفو الشعر على السطح عندما يجنّ العالم ، وتتسارع سيرورته باتجاه حدود غير متوقعة ضمنياً . في « الشعراء » (١٩٦٠) الاحظ ان بداية الشعر تتوافق مع طرائق للاستيعاب خاصّة ، لا علاقة لها بالمنهجيات المألوفة . الشعر يتيح لنا ادراك الحقيقة بطريقة اكثر مباشرة ، بشيء من الايجاز ، كأننا نحرق المراحل ، متوسّلين الاحساس والشعور .

في وسط سرد روائي ، تشتد المعاناة احياناً ، الامر الذي يدفع الكتابة الى ما وراء ايقاعية النثر المحدود ، الى نوع من اللغة الخيالية المؤثرة . ان اي شعر

هو كائن يحمل المعرفة الى ما وراء بلوغها مرحلة متقدمة . . .

« مجنون الزا » عالم داخلي ، يفضح هشاشة التاريخ ويتجاوز تقريريته الى رؤى قلوب وايد متشابكة . تشكيلات بلورية تعطي الكلمات ايقاعاً متسارعاً . عندما تتدفق الينابيع ، يقع النثر الاحادي الجانب في الكارثة . فيجلس الشعر على كرسي الهزة الارضية ، وعلى تخوم الحلولية ، بمستوى النار ، بين الحياة والموت .

في معترك النثر ـ الشعر او القصيدة ـ الرواية ، المهمّ هو الاحساس الشعري . انه شرط أساسي يفرض نفسه على افق البحث : ان نحبّ كل الحبّ . خارج هذا « الطبق المبدع »، توصد الاسرار ، وتغلق المعاني ، ولا يبقى إلاّ طوفان من الانانيات والاكاذيب المظفّرة . في العصور الوسطى بلغت المجاملة اوجها بين الرجل والمرأة ، فتواترت اناشيد رولان للحب والتمزّق ، وشطحات التروبادور ، وروايات الشوق المحموم .

الشعر في « المجنون » معراج صوفيّ . التصوف وقف على قدميه ، وتجدّد قوة ، تلك القوة التي هي في الحقيقة تعبير الرجل امام المرأة . الشعر هو العشق . العشق هو الشعر . وكلاهما ارض تنبت فيها المعاني الجديدة . انهما ايضاً موقفان فكريّان لا ينفصلان . اذ علينا الانفتاح على الآخر ، لكي نشعر بضوضاء العالم ، وبالاحداث الانسانية بأسرها .

« المجنون » يتقصّى الاسئلة الصعبة . يخاطب الناس والعصور ، في صميم ذاته ، وفي صميم الظروف ذاتها . هدفه الانفتاح على تناقضات التاريخ في الانسان ، والانسان في التاريخ . من هنا سماته المستقبلية ، وتفاؤله الحيويّ في تحقيق السعادة .

● لماذا التأطير الكلاسيكي في شعرك . نلاحظ هاجساً تقليدياً في خبك الاوزان وقولبة النغمّية ضمن قوالب مسرفة في مستلزماتها القسرية ،وكأنك تتحدى تجارب الحداثة في تفجير الاصولية الشعرية ؟

اراغون : كتابة الشعر بلغة يفهمها الجميع رهان خطر ، خصوصاً في القرن العشرين . لانني اكتب شعراً شعبياً ، حاذرت الوقوع في التجارب العصرية ،

تمشياً مع الرغبة عند القطاع الواسع من الجمهور الفرنسي والعالمي . غير انني لا اتجمد في اصولية عمياء . فاحتفظت بالقافية ، وهي روح البيت الشعري وكثفت امكانية ترابطها ضمن نسق نغمي متنوّع . وحافظت ايضاً على المقطع الشعري ، غير انني اعدت تركيبه لاجل اغنائه . هذا لا يعني انني اناهض الأشكال الجديدة في كتابة القصيدة . ثمة قصائد تغنّي في ابيات حرّة واخرى في ابيات موزونة. المهمّ ان تتحّد عناصر الغناء في كتابة واحدة ، بشكل لا يمكن تقويضه، اقول في موضوع « حول الدقة التاريخية في الشعر »:

« في ابيات الشعر او اي اسم اردتم ان تسمّوا به عناصر الغناء ، ينبغي ابتداع علاقات لا تنفصم عراها بين الكلمات ، ليصبح كل شيء ، في النهاية ، وكأنه قول حكيم ، لا يمكن تغييره في الشيء المكتوب . . . ».

نجاح الشعر ، اي شعر ، هو في ترجمة المشاعر العميقة الى لغة وايقاع منسجمين مع الموسيقى الداخلية . الصعوبة في سلوك الاصولية الشعرية والابتعاد عنها في آن :

ساصرخ واصرخ ، شفتك هي الكأس
حيث انهل الحبّ الطويل والخمر الاحمر .

التقطيع لا يحتل الموقع الاول في المدى الشعري . الاولوية تعود الى ايقاع التنفّس . لذلك يبدو بيت الشعر تدريباً على النَفس الطويل في الكلام . وهو يضبط وحدة النفس ، التي هي مزيج من جناس واجراس مكرّرة وقواف . الشعر ، في النهاية ، ليس سوى منهج معرفي يعتمد على تقنية ، تتيح قراءة المستقبل ، انطلاقاً من اشتعال المشاعر التي تحتك ، دراماتيكياً ، بالظروف الراهنة .

الحوار السادس

بؤس وعظمة الواقعية

القسم الاول :

مجون الكتابة الروائية

في مرحلة « الاسبوع المقدس » (١٩٥٨) و « حكم بالاعدام » (١٩٦٣) و « بيضاء النسيان » (١٩٦٧) و « مسرح/ رواية » (١٩٧٤) تتبلور هوّية أراغون الروائية. الواقعية التي حاول ادخالها إلى نصوص «عالم الواقع» بجاذبيتها السياسية التاريخية، بدت مترجرجة، متلعثمة، محشورة في قوالب ليست على قياسها . زلزلة ما تعتري منطلقاته مع « الاسبوع المقدس »، وتدفعه باتجاه تعميق مفاهيم الرواية ، نحو كتابة ـ قراءة للواقع ، وليس أسره في مقاييس خارجة على ديناميته وافقه .

في روايات فترة التجديد ، تتحول الواقعية الى اداة تجربة وارض تجربة ، وتستوعب انجازات الواقع بكليّتها ، لتصوغ منها فرضية لبناء مستقبل افضل ولمعرفة ادقّ للانسان . هذه هي ابعاد « حكم بالاعدام » و « بيضاء او النسيان » و « هنري ماتيس ـ رواية » و « رواية ـ مسرح ».

على المستوى التقنيّ ، تحدث هذه التجريبية تحولّات في جسد الرواية تكاد لا تنتهي . من هنا تنوّع الاوعية الروائية في الكتابة الجديدة ، وتجاوزها القوالب الجاهزة او شبه الجاهزة . فالاطار التقليدي ينكسر ، داخل جدلية التغيير ، في بنية معرفية ، تفجرّها الصراعات الوطنية ـ الاجتماعية المعقّدة ، بهدف استكشاف لغة الجديد ، لغة الصراع الجديد .

[١]
[الجمالية البيضاء]

الجمالية البيضاء تواكب تطور « الرواية الجديدة » في فرنسا ، في خطّ صموئيل بيكيت وريمون روسيل وجيمس جويس وآلان ـ روب غرييه ومرغريت دوراس وروبير بانجيه . كما انها تستلهم تقنيّات السينما الاميركية والسنية فردينان دو سوسير .

« حكم بالاعدام » مثل « بيضاء او النسيان » و« مسرح / رواية » ترتكز الى مفهوم روائي يعتبر الكتابة علماً للأمراض الاجتماعية ، وليست تظهيراً للحقائق الانسانية الثابتة . انها فرضية مستمرة في جدلية تضادّاتها واستنتاجاتها . تستوعب العلم والتكنولوجيا وانجازات الحاضر والمستقبل ، مشيحة بنظرها عن قماقم كشوفات الماضي وحقائقه الناجزة . انه عصر الدخول في الرواية التجريبية ، حيث الواقعية مختبر للاحداث الاجتماعية ـ السياسية وتجاوز لها باتجاه اشكال مستقبلية .

من هنا تستوعب روايات اراغون الجديدة المادة السياسية ـ الايديولوجية بكل وجوهها ، مثل دخول السوفيات الى براغ وقضية المنشقّين الشيوعيّين وتخطاها باتجاه واقع جديد متعدّد الاصوات والاشكالات .

يقول « مجنون الزا » في معرض كلامه على صاحب « تل كل »، فيليب سولرس : « القرن العشرون لن يكون فقط زمن القنبلة الذرية ، بل العصر الذي تصبح فيه الرواية ليست عملاً بعض رجال يكتفون ، في نهاية الامر ، بتطويرها بشكل تقليدي ، بل ضرباً من مشروع عملاق يشبه العلم . فيصبح الدخول الى بحث الرواية ، من فعل الرواية الحديثة . . . »

« الماتادور » اراغون يُنازل الرواية فوق « كوريدا » ببراعة لا حدود لها . نصوص « بيضاء او النسيان » و« مسرح / رواية » تبحث عن وظيفة تاريخية وشكلية . انها المدى الابيض المفتوح على المغامرة الثقافية الكبرى للقرن العشرين . مغامرة كتابة عوضاً عن كتابة المغامرة ، كما هي الحال مع ستندال وبلزاك واميل زولا .

ما هي مادة « حكم بالاعدام » و« بيضاء او النسيان » و« مسرح / رواية »؟ .

لا مادة روائية بالمعنى الكلاسيكي . ثمة فقط هواجس يجسدها اراغون امام الوحدة والموت . الكاتب ينحي باللائمة على ماضيه السياسي ـ الايديولوجي . كتابته تتميّز بعصبية الاسلوب وجدلية الرائي الذي ينحني على جراح ضميره المعذّب ، في طراوة حلم وملامسة للقلق الكونيّ ، الذي هو في الواقع قلق سياسي ـ قومي وقلق ابداع .

« حكم بالاعدام » تبحث عن هويّة ضائعة وسط غابة اسماء والقاب ، وفي بحيرات عيون زرقاء وعيون سوداء . ضوء واحد في الغابة . انه المنشدة فوجير . حضورها يوحّد بين حطام نصّ يتقدّم ويتراجع ، يكبو ويتعثر ، يتمزق ويتشظّى ، تحت وطأة الصمت وعقد الذنب .

« بيضاء او النسيان » رواية الماضي الذي يطلع من الذاكرة حاداً كالسكين ويستقر في العنق . انها ايضاً بحث عن الحبيبة التي هجرت القلب تاركة جثث النرجس على قارعة الطريق . « بيضاء » ايضاً رواية الألسنية التي تتجسد مادّة روائية . ليس غريباً بعد ذلك ان يكون البطل او اللا ـ بطل عالم ألسني يدعى « غيفييه » يطوف آسيا بحثاً عن مفاتيح لغوية لدراسة الانسان ، وسط تغايرية ظروفه وتناقضات تاريخه . غيفييه يعود في النهاية مدمّراً . ان الألسنية التي وقف حياته على استيعاب دقائقها ، لم تكشف له ايّ سرٍّ في هروب حبيبته وبياض ذاكرته وعتمة مجهوله الآتي من الألم .

« مسرح / رواية » كتابة الغاز في نفق مظلم او دوران على الجسد والرغبة والميثولوجيا . الراوي شيخ يراوح فوق بركان الهلوسة . يحبّ ذاته . حيناً في صورة امرأة . واحياناً في شكل رجل . يبني هرماً عالياً من الشهوة على تخوم الموت . ايروس وتاناتوس . موت وحياة . شهوة وبارانويا عاطفية . بداية ونهاية . معنى لا ـ معنى ولغة لا ـ لغوية .

هل نحن في مدار روائي ، وفوق اية مجرّة ؟

[٢]

[الميثولوجيا والايديولوجيا]

لا جواب ناجزاً عند اراغون . اذا كانت « حكم بالاعدام » مرآة محطّمة ، فاننا امام « مسرح / رواية » في شِدق اعصار لغويّ : الزمن . الموت . الرواية . المسرح . الدم . الجسد . الكلمات تغتال بعضها بعضاً . تتعرّى .

تمزق ورقة التين . تذوب في انخطاف هاذٍ . تصبح غابة من النرجس ، حقلاً من الالغام . اسهماً نارية . كتلاً من الثلج . اسواطاً من البَرَد. جدران الكون تعلو وراء رعشة العيون . انيسيه في العشرينات ، ظنّ ان بوسعه اختصار كل المعاجم ، وفتح كوى في الجدران الاكثر علوّا وضخامة : جدار الحب واللغة . والموت . في «مسرح / رواية » يتأكد من انه احرق اصابعه في مشروع مستحيل . الجدران تحولت مقابر عالية وضع على ابوابها آس الكلمات :

« كل العصافير تركت اغصاني .
اعشاش مهجورة تيبس كالدموع
رسام اللوحة التي انا فيها رحل
كما العنكبوت . كما المتعة ».

يتابع :
« لا احبّ مستقبلي . انه الهاوية
على قدمي الذي لا مفر منه
اوراق حول عنقي تتكثف
تُحبك كل يوم
ثقيل عبء الماضي .
اصادفه بقلق عند منعطف شارع
او في اي مكان تحت انوار عنيفة .
اسوأ من الظلمات ».

خيوط العنكبوت الروائية تتجمع في « مسرح / رواية ». التراكم الصوري يحمل مواصفات « التوتر الكوني ». ومسرحة « الهذيان التراجيدي » تتداعى داخل حركة لولبية ، لا تجد مرتكزاً لها ، وسط انعطافات مفاجئة ، تحوّل لحظة الكتابة الى صدى انفجارات ميتولوجية ـ ايديولوجية حادّة .

عند هذه « النقطة السامية » التي تتصالح فيها الأضداد ، بوسعنا ان نرمي الشبكة في اوقيانوس اراغون الروائي ، للقبض على بعض ملامح جغرافيته وضفافه .

منذ مرحلة « اجراس بال» وكتابة اراغون الروائية آلة لصنع المستقبل . في « الاجراس » و« الاحياء الجميلة » وعود واقعية ومخاض نقلة نوعية في اطار

التحكم بادوات الحرفة القصصية .

في « مسافرو العربة الملكية » (١٩٣٩) و«أوريليان» (١٩٤٤) نضج الكتابة الواقعية واستيعابها موضوعات غنائية ومناخا ملحميا . كما ان « الاسبوع المقدس » و « حكم بالاعدام » تتحركان في مدار عظمة الواقعية وبؤسها .

النص يتخلص هنا من حبكة السرد ودورانه حول الشخصيات ، ليصبح مرآة محطمة وبنية متنافرة ـ متناغمة تحمل في طياتها ابجدية التغيير . وفي الروايتين الاخيرتين « بيضاء او النسيان » و « مسرح ـ رواية » الكتابة انشودة قلق كوني وارض استقصاء في عتمة الداخل والزمن والموت . اراغون ينفث نكهة مغايرة في افق « الرواية الجديدة» متجاوزاً اضافات روب غرييه ومارغريت دوراس وميشال بوتور . . .

سمات اراغون روائياً تتراوح بين تناقض ـ تكامل شخصياته . ثمة جدلية تصاعدية لأشخاص من لحم ودم ، يعيشون فرضيات انسانية ويكشفون عن بصمات الخلل الاجتماعي ـ السياسي الذي يعانونه .

هناك سلسلة مصادفات موضوعية في روايات تجسّد كتابة ماجنة ، خليعة ، مهذارة .

كل رواية تتخطى سابقتها ، ضمن تجاوزية توالدية .

اضافة الى ذلك ، ثمة عدد من مرتكزات ـ ثوابت ، هي :

[٣]

[خلايا رحمية]

١ـ داخل التنوع ، يدور النسيج الكتابي حول ثوابت روائية ، تشكل خلايا رحمية لمجمل النتاج الاراغوني ، وهي : المرأة ، الثورة ، الصراع الطبقي ، الذاكرة ، النسيان ، الماء ، نهر السين ، باريس ، الزا ، المرآة ، ميثولوجيا المستقبل ، المرأة ـ المستقبل ، الممارسة الجنسية ، كلحظة معرفة للذات والآخر .

٢ ـ نلاحظ فقدان المشروع الهندسي لروايات اراغون . كل رواية تنسج على قالب منفرد ، يكمن في مضمون ونبرة الجملة الاولى . مثلا ، رواية « اوريليان » ، موجودة في حالة الصفر ، عند العبارة الاولى : « عندما رأى

أوريليان بيرينيس لاول مرة وجدها في منتهى القبح ».

الجملة السهلة تختصر كل مشروع « أوريليان ». انها « الصاعق » في القاموس السوريالي . وهي اطار يحتوي الحبكة والشخصيات والمضمون في عمقه . تحتوي هاجس قول شيء ، يكبر ويصبح رواية . فالعبارة تضيف فكرة ، والفكرة تؤدي الى عبارة وصياغة جديدة . هذا الاسلوب المرتجل نوعا ما تصاعدي ، توالدي ، له ايقاعاته ونبضه الخاص ، على عكس الكتابة البلزاكية ، والستندالية والفلوبيرية ، المسرفة في هندسيتها .

٣ ـ تؤشر كتابة اراغون الى التحولات الشكلية في الرواية الفرنسية . واذا كانت بداياته تقع داخل اللغة التقليدية ، فان رواياته اللاحقة حاولت الوصول الى الرواية الجديدة ، بمفهوم التخلص من ثنائية الذات ـ الموضوع ، الرواية ـ الروائي ، وصولا الى « النص » حيث يمتزج الكاتب بكتابته . ويزاوج بين الغنائية والابعاد المتعددة . تفرّد اراغون داخل المسار الروائي الجديد ، يبرز في نقره على وتر الرواية الواقعية ، بمعنى بلورة المصطلح السياسي ، وصهره في عناصر الكتابة ، داخل علاقة آحادية ـ مركبة الجوانب .

٤ ـ الوجه الآخر للميدالية الروائية اسفر عن انقطاع في النتاج الروائي ، استمر عدة سنوات . «انيسيه» ولدت في أزمة . و « قروي باريس » ترافقت مع مخاض مأزقي ، وكانت تحديا للمنطق الكلاسيكي ولاندريه بروتون شخصيا . كما أن « اجراس بال » قطيعة وازمة في آن . واحراق « الدفاع عن اللانهاية » زلزلة وجدانية ـ ووجودية ، وتلذذ بداندية الشر والنور الاسود .

٥ ـ لغة الرواية تتبدل باستمرار ، مواكبة تحولات الذات في المجتمع والمجتمع في الذات ، بهدف تحقيق وحدة جمالية عبر اعادة النظر في نفسها باستمرار . وقاعدة اللعبة تتمثل في « دعنا نفترض » انطلاقا من سؤال طبيعي يطرحه الروائي : « هل القطط الصغيرة تلعب الشطرنج ؟ ».

٦ ـ اراغون يدعم حق الخيال في بناء عالم اكثر من واقعي . ورواياته تسوغ المزج بين الخيالي والتاريخي انطلاقا من الافاضة في التفاصيل التاريخية . يؤكد على ان « الاسبوع المقدس » الرواية ذات النبرة الستندالية « لا تروي ما قد حدث خلال ذلك الاسبوع التاريخي ، بل ما كان يمكن أن يحدث . . . »

٧ ـ الرواية تطرح فرضيات عن الماضي كما عن المستقبل . تبتدع اللاواقع عبر اللغة . اراغون يقول انها « تضفي على اللاواقع مقياسا واقعيا ». الرواية ليست سوى اكذوبة ، تصوغ اوهاما اصدق من الحقيقة : « ان فن الرواية هو معرفة الكذب لاعطاء العمق . . . » نذكر هنا كيف أن اراغون عايش الكذب منذ طفولته عندما كان يلعب دور شقيق والدته ، لاخفاء ولادته اللاشرعية ، وابن جدته بالتبني ، وكان عليه أن يمثل هذه الكوميديا امام الناس : « كانت امي بالنسبة الينا اسما سريا ضمن ابواب مقفلة . . . » ازدواجية الطفل تتوافق مع صرخة جوزف كيسنيل في « الاحياء الجميلة » و«عصر الرجال المزدوجين ». الكذب وسيلة لمخاطبة العالم عند الطفل ـ الكاتب . والرواية تطوير لهذا المفهوم الجذري : يجب اخفاء الحقيقة ومن ثم معالجتها بالخيال .

[٤]
الرواية ـ المختبر]

٨ـ الزمن الروائي متعدد المستويات ، على غرار المنظور التشكيلي في اللوحة عند سيزان والتكعيبيين . في مقدمة « واقعية بلا ضفاف » لروجيه غارودي يشرح « مجنون الزا » مشروع الرواية التجريبية ، التي تتخطى النهر الجهنمي ، وتدخل حدود ما لا يمكن تصوره . الشرط الوحيد هو ارتكازها على الشعر واشراقات السوريالية كما قال بروتون في « سمكة قابلة للذوبان ».

٩ ـ السوريالية ليست نزوة عابرة . انها الرحم الذي تولد منه الواقعية . روايات اراغون ارض مصالحة بين تفجرات الغنائية وتفصيلية الواقعية بلا ضفاف ، البعيدة عن دوغمائية جدانوف وحقائق سارتر وجمود بلزاك .

١٠ ـ مجنون الزا . في كل مراحل مخاضه الروائي نسج على منوال بيكاسو الذي علم العين ان ترى بعيدا اكثر وعميقا اكثر . واقتفى آثار بروتون الذي حرر الشعر من جاذبية الاصوليين . كما أنه استلهم « غوس » الذي اعطى للاعداد اللانهائية قيمة الضرورة اللازمة ، ووزن الحقيقة الواضحة . « الفرسان الثلاثة » اضفوا معنى جديدا على طرح بودلير :

« ان الشعر هو اكثر الموجودات واقعية . انه ذلك الاثر الذي لا يظهر على حقيقته تماما إلاّ في عالم آخر . . . ».

١١ ـ الرواية جسم حيّ ، متحرك يتطور بشكل تضادات من حيث

الشخوص والدلالات والنسيج اللغويّ . انها مختبر للشعر والعلوم واللغويات ، ومدى لتصحيح التاريخ وصنع المستقبل.

في ضراوتها، وقضية بن بركة تتفاعل عشية الانتخابات الرئاسية في فرنسا وقمة هافانا للقارات الثلاث وازمة اندونيسيا الدموية. لماذا ذكريات جوفروا غيفيه تكسرّ سبحتها في هذا المناخ الذاماتيكي؟

اراغون: الذاكرة هنا هي القلب. قلب مدمر بسبب غياب بلانش، وخصوصاً بسبب مآسي ومجازر نصف قرن من التاريخ والدم. يقول:

«ان اكون قد اجتزت كل هذه المسافة التي تذهب من الحرب الاولى حتى حرب اسبانيا، من دون اية كلمة على ما يجري هناك. اعني الاتحاد السوفياتي. انا من الذين، مثلاً، تعلموّا عند منع فيلم ايزنشتاين «البارجة بوتمكين» عن تركيب مجتمعنا أكثر مما قدمته كل كتب الاقتصاد والسياسة» (صفحة ٧٤ـ ٧٥)

جوفروا غيفيه لا يسرد حياته. انه يقارنها مع حقبات التاريخ منذ ١٩٢٢، اي منذ حدث دادا، وحربي المغرب وسوريا. المقارنة تدور بين نسيان ماري- نوار وظواهر نسياننا اليوم، بعد الحرب العالمية الثانية.

ان مشهد مجازر قرطاجة التي يصفها فلوبير في «سالامبو» يشير الى الالم الاندونيسي. هذه المماثلة، فوق الازمنة والتعدديّات الاتنية، لا تُفهم إلاّ عبر جغرافيا اللغات. العجوز يعبّر عن افكاره السوداء، وفي سياقها يدافع عن طروحاته وهرمسيته اللغوية.

في البدء ثمة ثقب في ذاكرة الألسني جوفروا غيفييه، ممّا يدفعه الى طرح الاسئلة وتحديد المشكلات، انطلاقاً من الالسنية التي هي من اختصاصه. توجّساته وهواجسه تبقى من دون جواب. فيقرّر عندئذ مقاربة الفن الروائي لاستبطان اسباب دوامّته.

ماري- نوار تخرج احياناً من الصمت، وتردّ على الاسئلة، بصوغ فرضيّات يتأكد من مصداقيتها بعد فترة. امام دلائل جرمه، يتذرع بالنسيان، «رماد النسيان الساخن» فيمحو الزوايا المظلمة من ماضيه. على الرغم من ثقوب الذاكرة، غيفييه سجين اسوار العزلة: «الروح تصفر كهواء عاصف في اهراء»، الماضي والمستقبل يتخيلهما، فلا يجد سوى الحاضر، الذي هو «موت مستمر او نزف كآبة» (صفحة ٣٨٠ـ ٣٨١).

فلسفة الرواية تتلخص في بحث دؤوب عن سعادة ضائعة، كما عن الاسباب العميقة التي تؤدي الى بؤس الوحدة. ثمة خيال يذوب مع الشباب الزائل ورهانات الماضي الخاطئة والمجهول الآتي:

«انسان وحيداً. غيّروا اذنيه، هو ذا ارمل او ثور. فتشّوا في بطنه بحثاً عن الخوف. يقال عادة ان السكران تحيط به شلة اصدقاء. للدموع ثمة صفصاف متدلي الاغصان.

هناك الانسان الصفصاف. الانسان الملح. الانسان القذر. الانسان برسم المزاد العلنيّ. الانسان مملّحاً ومدخناً، مثل سمكة الرنكة.

اللون كبريتي والصرخة ينبوع، الالم هوّة حيث النفس تصيح. الانسان، ان قال نعم او لا، ينعس، يصبح شقائق نعمان، ينزف دماً، يتضاءل، الانسان عارٍ مثل نصف الليل...».

[٢]

[بلانش ـ الزا ، غيفييه ـ اراغون]

● انك تشكل اللغة وفق لعبة الجناس والكناية . ثمة شلال من صور تتوالد ، تتناسل ، تلغي بعضها بعضاً . كما ان هناك عودة الى « مجنون » غرناطة ، هذا التروبادور الجديد ، جوالة الشوارع ، وتلميحات الى الحبّ والموت في « حكم بالاعدام ». بشرية باكملها تُصلب على الخشبة الروائية : « لاشيء مكتسباً للانسان » سؤال يبقى ، في اعادة طرحه المستمرة : ما هو السبب والنتيجة ، اين البداية والنهاية ؟

اراغون : لم ارغب في تماثلات او تطابقات مع اشخاص ووقائع من نتاجي السابق . بوسع النقاد ان يلعبوا على وتر ظواهر حيّة في « بيضاء والنسيان » والروايات التي سبقتها ، كما مع روايات شهيرة لفلوبير او هولدرلين . الذاكرة الواعية ترفدني بخطوط عريضة من اصدارات تشبّعت منها . المهم استيعاب دور ماري ـ نوار بالنسبة الى بلانش . انها الظل او الذريعة : « تفسير انسان بانسان آخر ». كل شخص يبتدع الآخر . هدفي بناء اهرام خيالية ، ثم هدم ما بنيته على رأس اللاعبين :

« كل ذلك يتشوّش ، يتداخل ، يتشعّب ، يتلاحم ، يتصدع ، يتدمر ،

بلامس مسجل الصوت الاخرس حيث تنهار العبارات ».

المفردات تفقد دلالاتها عندما يجن الخيال . الموضات تمضي مثل سحاب صيف . التاريخ يُغلق فهمه على المعاصرين . الاشياء تتطور في غموض هويّاتها ، خصوصاً وان الناس يتحولون من جيل الى جيل :

« اعتقد انني صالحت قراءتي مع مبدأ كل علم ، وهو الشكّ ، وآمل في ان ان لا تدفعوني بعنف لكي اقول انه مبدأ الحياة بالذات».

الشك يدمر قشرة الاشياء التي حاول الرواتي رصدها . بلانش ، موطن شهوة غيفيه ، لا يقبض عليها إلا في قفص الكتابة . والكتابة متأرجحة ، متعثرة ، زئبقية ، غامضة .

الشكّ يرتقي الى مستوى الضرورة الاساسية للوصول الى الواقعية . ملفا بحدث اذن بالتاريخ ؟ انه كثيف ، سميك ، لا يتسرب منه اي ضوء . الرواتي ليس مدعوا الى تسطيح او تمييع الكثافة . يجب التوكؤ على الشك العلمي / الجدلي ، للدوران حولها ثم الولوج اليها لكي تصبح شفافة وقابلة للادراك .

غيفيه ، تبعاً لطاقته الفكرية ، يؤثر الاسئلة على الاجوبة . انه يهرب من التعميمات ، ويستمريء تصوير بلانش متاهة . انها آلة للضياع والشك . حول صورتها ، يضاعف الاستعارات الى ما لا نهاية .

مع لذّة تعقيد الجوّ الرواتي ، ثمة معادل آخر ، يتلخّص في الاكثار من المراجع حول المستجدات السياسية الساخنة . الرواية صياغة لاحداث قابلة للتصديق . انها قراءة نتنزعها من النسيان ، بقدر ما انها رصد لتحولات متوازية في الكلمات والعالم . تصبح الرواية عندئذ نسيجاً من الصواعق المعدّة للتفجير ، او مجموعة فرضيات :

« الفرضية نقطة انطلاق للخيال . انها طرح فضيلته الأخذ بعين الاعتبار جملة احداث لم تفسّر حتى اليوم . كل علم هو فرضية موسّعة . ماري - نوار فرضية كافية لكي نتخيل جافا في العام ١٩٣٠ » (صفحة ٣١٨).

● تعود من جديد الى قدرك في « بيضاء او النسيان ». تعود الى الزا . وكأن الرواية تكملة لأبيات « رحلة الى هولندا » في « القصيدة الاخيرة »:

« اكتب اسمك على كل الجدران
حتى ان حبّي معي لا يموت
ذاكرة كان همسي
او مروراً حيث مررتُ

هل تهدي « بيضاء » الى الزا ، على غرار الروايات التي كتبتها بعد « اجراص بال » : الى الزا ، التي لولاها لبقيت صامتاً »؟

اراغون : «بيضاء» تكملة للحوار بيني وبين الزا . حوار بدأ منذ زمن . و « النتاج الروائي المتزاوج » تعبير عن ذلك . المهم اكتشاف الديناميكية الداخلية لهذه الظاهرة ، كيف ان ابداعاً روائياً لالزا يفجّر ابداعاً شعرياً عندي ، والعكس . المهم تقصّي الوحدة التلاحمية ـ التضادية في العالمين . غيفيه يلجأ الى صورة « الساعة الرملية » لبلورة قنوات التفاعل الشعري ـ اللغوي :

« عندما كنّا نعيش معاً ، اللغة كانت ساعة رملية نقلبها ، لكي يمر رمل الكلمات من جزء الى جزء . انتِ او انا ، كان « الانا » يقول لأنتِ ، ومنّي الزمن ، دقيقاً دقيقاً كالكلمة . عندما كنّا ، كنّا معاً . لعبة الوجود معاً لُعبت بيننا ». (صفحة ٣٩٤)

الرواية اداة معرفية . المهم العثور على العبارة الصاعق التي تفجّر الخيال . في هذا السياق ، الكاتب جهاز متقبل اكثر من منتج ، يفك الغاز اللغة : « اصغي وحدي الى لغتي الداخلية ». الانا جسر بين اللغة والخيال ، اللغة والفكر . يقول غيفيه ان مهمته ليست الالسنية فقط . انما البحث عن نوعية حياة . انه يمارس الكلمات في الكلمات ، نوعاً من التشريح للانسان ، على مستوى ضميره . الهدف من ذلك الارتقاء الى معرفة الآخر ، الذي هو في « بيضاء » الزا المحبوبة ، وبلانش الغائبة وماري ـ نوار فرضية الجيل المعاصر .

لا تراتبية في الرواية او الاوبرا الروائية الدائرة حول جوهر الفن الروائي . اذا توغلنا في هذا الاتجاه حتى التخوم ، نلاحظ ان الرواية ليست كتابة المغامرة انما مغامرة الكتابة . في الصفحات الاخيرة ينعطف حبّي لفلوبير نحو ستندال . حتى ان الكتابة ، في سياق تشكلها ، تعالج مآزقها ، تعلن عن اهوالها ومتاهاتها ، تكشط جلدها حتى العظم ، حتى العُري ، والنسيان الذي يتقدم وئيداً ، يشهّر برماد خيوط حنكبوته .

● هل نحن امام نموذج بليغ لكتابة السيرة الذاتية ، مع بلورة للبنى الدلالية لهذا النسق من السرد . تساءل : ما هي حدود هذا « العنكبوت الروائي » الذي نسميه « بيضاء او النسيان »؟

اراغون : ثمة مقاربة ميدانية للرواية في « بيضاء »، وعرض لمضمون مفكرة شخصية حول ازمة ذاتية . المحوران يتقدمان تحت عنوان الواقعية . غير ان السيرة الذاتية تتمحور حول تفكير في اللغة التي تبقى البطل الاساسي للرواية . الالسني غيفيبه يشدّد ، في سياق طوافه في الماضي والدمع والدم ، على الفارق بين العلم اللغوي والحياة اليومية للغة .

العلم اللغوي لم يتوصّل الى تحديد جوهر الرواية ، على الرغم من كل طرائقه وتحديثاته . ان الحياة اللغوية اليومية ، كما تظهر في تحقيقات ماري ـ نوار او فيليب ، تؤكد على الفارق الذي هو نسيان او موت مفردات وغياب دلالاتها في اية تفسيرات تلجأ اليها الاجيال المتتابعة .

الرواية تقع على مسافة متساوية بين العلم اللغوي او الالسنية وتطور اللغة او سيرورتها ، وهي متوازية مع العادات والحضارات ومشاريع المستقبل . من هنا غياب اية خاتمة او نتيجة في « بيضاء ». وهل في الحياة نتائج نهائية :

« هنا « كعب اخيل » الرواية التي تعلمّنا عن الحياة ما لا يحشد في قاعدة ، او ما يؤسس طابعاً عابراً لكل قانون . الرواية علم الامراض . يجب ان ننتهي من اضاءات الرواية الثابتة ، الامر الذي يدفع اول معتوه الى فهم اي شيء منها ».

لا اتردّد في ذكر اسماء السنين معاصرين . على غلاف الكتاب عبارتان من ارسين دارمستيتر ونوام شومسكي . والجدير بالذكر ان دراسة اللغة شغلتني منذ « بحث في الاسلوب » العام ١٩٢٩ . وفي « مجنون الزا » اعود الى كتاب مارسيل كوهين « نظام الافعال السامية والتعبير عن الزمن » (١٩٢٤)، والاحظ ان الفعل في القواعد العربية ليست له اية صيغة للمستقبل .

في الرواية ايضاً ثبتٌ لمجموعة دراسات السنية ، منها : « القواعد المقارنة » لبوب ، و « ملاحظات حول تطور الاصوات في اللغة الروسية » لجاكوبسون ومقال تروبتزكوي ، « حول الصرف ». وثمة عناوين لاعمال

شعرية ، من لاون ـ بول فارغ وهنري باتاي وجاكوب بوهام ورينيه غيل ومقتطفات من شكسبير وريمون روسيل . والهدف التأكيد على ان الانسان مخلوق لغوي . من هنا تعدّدية الاشباح التي يتخيلها جوفروا غيفيه .

« بيضاء » ليست رواية ما حدث للألسني العجوز ، انما هي ما يمكن ان يحدث له . الكذبة ذات بُعد ابداعي ، لانها تؤثر في الحياة . لذلك تضجّ قصة غيفيه بايقاعات التجربة والمعاناة . فهو يبحر على شواطىء ملوّنة بكل تلاوين اللغة . معه لسنا في حاجة الى الازرق البنيوي ولا الى اخضر الألسنيّين او احمر علماء النفس ، انما الى الاسود الجميل . اسود مثل الحبر . اسود على ابيض ، كما في كتابة كل الروايات . انه سر الرواية ، انسلاخ دقيق داخل الكتابة البيضاء ، التي تنزف نجيعاً لفرط اختزالها مغامرات انسانية . كتابة النسيان البيضاء :

« اريد وصف النسيان بكل الكلمات المنسية في الظل الغائب لأشياء غائبة . هذا باب ليس بوسعنا غلقه او فتحه . نافذة سرابية على الحياة او الموت ، وفق استعدادات الفكر . انه جرح الزمن لا يداوي تقطّع النفس ، ثقب في الكلمة ، النسيان ».

[٣]
[الألسنية مادة روائية]

● هل مشكلة اللغة مشكلة الذاكرة . الكلمة التي هي اشارة مكتوبة تفترض في « بيضاء او النسيان » فلسفة للكتابة . كأننا نطرح من جديد اشكالات الجمالية الواقعية الكلاسيكية ، ونستبدلها باشكالية تجريبية بواسطة اللغة الروائية . ماذا تعني الواقعية الجديدة ، وكيف التوكيد على الاشياء والكائنات ؟

اراغون : قلت ان « بيضاء او النسيان »، مثل « حكم بالاعدام » لم اكتبهما من اجل الزا ، انما انطلاقاً منها ، لتصويرها ومَسْرحة حضورها ، وتحويل غيابها الى عالم يضج حضوراً ولغات والواناً . الكتابة في هذا الاطار تعني التجميع ، والاقتطاف ، والاقتطاع ، والتلقي ، والذاكرة والخيال ، النسيان والافتراض ، الممكن والمستحيل . المشكلة لا تحلّ بكل الذرائع والمناورات . ترتدي فقط طابعاً دراماتيكياً ، تنتصر على تآكل الكلمات ، والنسيان والموت .

الراوي يلجأ الى الكتابة ـ الذاكرة والكتابة ـ الشهادة والكتابة ـ تنسيق الفوضى الخيالية . جوفروا غيفيه يكتب « بيضاء » لكي يمسك بيده خصلة من

شعر ». يختف : الخصلة ليست فرضية . الرواية ترفض ذاتها كناية او استعارة . وهي تزاوج باستمرار بين الذاكرة والخديعة .

النسيان هنا ثلاثة انواع : اثر محي (تآكل)، تبديل الشبكة (خيال)، استحالة التذكر (الصفحة البيضاء). في الحالات الثلاث ، تؤكد « بيضاء او النسيان » على هويتها : انها مرافعة عن الذاكرة الخؤون ، وقد انقذتها الكتابة . حتى ان تعقيدات الكتابة ـ الذاكرة تعود بنا الى صورة الشبكة الهاتفية .

اللافت ان الروائي ينطلق من هذه الأرضية ، مستثمراً تدرجرج الكلمات . فروايته ذاكرة اولاً ثم افق تجريبي ، افتراضي ، ثانياً : « الرواية لغة حيث المفردات تقول اقل او اكثر او اشياء مغايرة لتحديدات القاموس . انها اللحظة الوسطية حيث الكلمة ـ الصدفة ، مفرغة من معناها الاول ومفتوحة على معنى جديد . . . » ان سيرورة الاشياء تفترض ان الدال يتجاوز موت المدلول . هنا كيف نقوّم مفردة نعزوها بعد فترة الى انفعال او شعور ؟ لذلك تكثر في المدى الروائي صيغ الايجاز والتلميح والالماع والاغماء اللفظي . كما ان ثمة تركيزاً على الالوان ، والتشاكيل : « الالياذة ، بالابيض والاسود » و « الروايات ، دائماً بالابيض والاسود ». اللون ، « هذا شيء اكثر تعقيداً من الكلمة ».

نعود الى الانطباعية ، وقد تجسدت في مقاربتي لهنري ماتيس ، واسترفدت الاصوات والروائح . المعطيات اللونية والصوتية تتزاوج في سلسلة لا تنتهي من التماثلات . «فالظل رمادي ـ خبازي ، فوقه كان الناس يرسمون بلطشات زرقاء ، ازرق فاتح ، ضارب الى الاخضر ، بيوتاً واشجاراً سمراء فاتحة وسطوحاً سمراء وارضاً شاحبة ، شاحبة . الملابس كانت بلا الوان ، يعني اسود ـ رمادي ، رمادي ـ ابيض ، رماديّ اخضر ، رماديّ خبازي باستثناء سترة غيفيه . فقد كانت بلون الخردل . خردل دميم . اما الباقي ، فقد كان يتأرجح بين الاصفر والابيض ، او الشمس والصقيع . . . » (صفحة ١٦١).

● النسيان يتحوّل كلمة غريبة ، لوناً غريباً . ان ترنّح العبارات يؤدي جيداً معادلة غموض الالوان ، حتى ان غيفيه يصرخ : « اريد ان اصف الغياب خارج اللغة ، مثل ساحة عند المساء ، لحظة التجاذب الدقيق بين النهار والليل». ويقول ايضاً ان « النسيان شفة زرقاء »، وكأن اللون انطباع ذاتي ، روحاً ، جرحاً ، تقبّ ذاكرة ؟

اراغون : في معترك الالوان وصدامها ، يبقى لون بلانش المفضل هو الابيض . اي ما لا حدود له . كل الالوان تتشكّل وتذوب في بلوّر الذاكرة :

« اتخيّل بلانش في جافا ، نحو العام ١٩٣٠ . حولها جلست نساء بلون الذهب ، واتكأن على حائط الأمة ، ورجال بلون الزيتون ».

بلانش تتجزأ الى شظايا الوان من خلال المخيّلة . لم يبق منها سوى لون ، هالة ، حالة ذاتية ـ انطباعية في نفس . اللمس يساعد الشم ، معاً يحاولان القبض على بلانش ، بلا وسيط . الابيض ترصده الرواية ليس لوناً فقط ، انما حرارة والماً . انها نار الغياب : « اشعركم الامس حدودي في غياب بلانش . نار جدراني ذات الابيض الساخن . يا اصابع ألمي . اصابعي تتلمس الغياب ، فوق هواء كثيف ، صمت طويل مليء بقرقعة عظام ، مثل مفاصل الوحدة » (صفحة ٣٥١ ـ ٣٥٢)

ان تحديد اللغة الشعرية يتلخص في التحليق فوق الكليشهات والتصاوير المتداولة ، خصوصاً عندما يتعلّق الامر بالمرأة المعشوقة . فهي ، باي حال ، تتجاوز بحضورها المتأججِ القوالب اللغوية ، التي لا تتعدّى مرحلة الديكور ، الخارجي لها ، يؤطر صورتها ، ويعجز بالتالي عن ملامسة جوهرها وتفردّها : « بالنسبة الى النساء ، نطلق على الواحدة صفات الاخرى . يبدو لي ان ثمة مغالطات في الموضوع. اسمع رجالاً يسردون حكايات اللذة التي تذوقوها مع هذه او تلك من النساء . اعتقد ان لا كلمات بوسعها التعبير عمّا حدث . ثمة شيء آخر ، رغبات اخرى ، لذات اخرى . كيف بوسعنا ادخال ما لا يوصف في نظام لغوي ، او ألسني عام ؟ ان ذلك لا يندرج في اية عبارات ». (صفحة ١٨٩ ـ ١٩٠).

[٤]

[علم ذلك الانسان]

● بعد طواف في «بيضاء او النسيان» نخرج بحقيقة مفادها ان الرواية لا تستنفد طاقاتها، التي لا تحشر في اية نظرية قائمة على ارضية ألسنية. اللغة لا تجترح اعاجيب، حتى اذا سلمّنا بقدرتها على التقنّع والتخفّي والمواربات؟

اراغون: الواضح ان «بلانش»، تتطوّر كمادة روائية من بحث في ماهية الكتابة ومنطلقاتها ومراميها. الرواية لا تستنفد طاقاتها في أي بحث نظري. المفردات،

هدف الشهوة تتحوّل شهوة المعرفة ومعرفة الشهوة. لا يتعلّق الامر بأية كتابة ايروسية، انما بكتابة الخيال وبالاقتراب من هذا الابتكار الضخم الذي نسمّيه «رواية»، حيث الكلمات تزويق زخرفيّ، قناع، وتوريات. كل ذلك يصبّ في خانتين:

ـ الفرضية: الخيال يصوغ فرضيّات لاستبطان الانسان وفهمه.
ـ الاحتمال: طرق ابواب جديدة في الفكر البشري.

الروايةـ الفرضية لا تخرج على نطاق الواقعية، التي هي فنّ التجاوز المستمّر، واعادة النظر بالمكتسبات، الامر الذي يجعلها مدى مفتوحاً على الابتكارات والتجارب الخلاّقة.

نلاحظ ان الفن الروائي، يتعمّق ويتكثّف بعد مرحلة «حكم بالاعدام». انه يفترض مقاربة اعمق للخيال. لذلك يستوضح الألسني غيفيه اللغة باستمرار، مركزّاً على فرضيات يجسّدها اشخاص وهميّون، يبتدعهم من خياله، ويحمّلهم خلاصة التجربة الانسانية وآفاق سيرورتها الممكنة.

الواقعية ليست هنا على مستوى ترجمة الحدث الى لغة، انما على مستوى ترجمة الخيال الى لغة روائية. المقارنة تنطبق مع نظرية «العوالم الخيالية» في الرياضيات.

الرواية آلة لتغيير الانسان. هذا هو المضمون العميق لـ«بيضاء او النسيان». سرّ اللعبة يكمن في معرفة اية زاوية خياليةـ حقيقية تصلح قناة لتسرّب هيكلية العالم في هيكليات اللغة. نعرف جيداً كيف ان العالم الألسني رومان جاكوبسون، توصّل الى تحديد تمزقات الدفاع عند المريض انطلاقاً من تحوّلات تسبّبها اللغة، يعني انطلاقاً من اللغة، بوسعنا حصر واقع بيولوجي. هكذا الرواية، علم الامراض الاجتماعيةـ الايديولوجية، تتوغّل بعيداً في معرفة الواقع الانساني، ضمن موقف وموقع محدّدين.

العبور من الروايةـ اللغة الى الروايةـ المرض يعني احياناً النزول الى جهنم. جوفروا غيفيه يتطرق الى «اللهيب» او «الكلمات المشتعلة» عندما يذكر فلوبير وهولدرلين معاً:

«الوجود كلّه، يبدو لي غرقاً كبيراً مستمرّاً. في هذه اللحظة، حيث اللغة

ترتدي طابعاً مازقياً، فانها لا تتوجّه منطقياً الى احد، في احسن الاحوال، تخاطب شخصاً وهميّا، الامر الذي يعني ان الكتابة ليست ارشيفاً لمفردات جامدة. كل اللغة في هذا السياق ليست سوى اشارة الى امل يائس...»

الرواية، الصحيح اننا لا نعرف اشياء كثيرة عنها. فالانسان لا يتوقّف عن طرح الاسئلة، ولا يفي يبتدع نفسه باستمرار في الحبّ، والموت وبدهيات اللغة وكيمائيتها المعقّدة. انه لا يتمهّل لحظة في ابتداع المستقبل. الرواية تقدم اقتراحات، تصوغ فرضيات، تتلمس الممكن والمحتمل. «بيضاء او النسيان» في هذا الخطّ، نوع من «علم الفللك» البشري، تدفع الانسان نحو التحقيق المنهجي لذاته.

القسم الرابع

« مسرح / رواية »

● لعل « مسرح/ رواية » (١٩٧٤) من ادق رواياتك واصعبها . النقّاد يقولون انها « جبل حلايا »، ننظر اليها ولا نعرف ما هي . لم الغموض ، وهل هو متعمّد ام ثمرة معاناة طويلة بين جدران اللغة ؟

اراغون : وضعتُ اللمسات الاخيرة على « مسرح / رواية » في مدينة طولون المشمسة . وقد بدأت الكتابة بعد وفاة الزا في حزيران (يونيو) ١٩٧٠ . اردت قول اشياء كثيرة ، واردتُ ان اصمت في آن معاً . الحدود تمحي بين الراوي والشخصيات ، والمعاناة تتركزّ على الآخر الذي هو الجريمة . النساء هنا هن المرايا ، والواقعية تتحوّل مكيدة . الاولوية للرغبة الاباحية ، للجسد ، للآخر الذي هو جسد .

الى ايّ حدّ تستطيع الكلمات استيعاب الرغبة والجسد ؟ سؤال اطرحه في اول الرواية ـ المسرح ولا اعثر على اي جواب ، حتى بعد النهاية ، نهايتي ونهاية الكلمات . « الشيخ » بطل الكتابة الضمني يقول :

« لو كنتُ اي شخص ، غير الشخص الذي هو انا الآن ، لو سلكتُ طريق الآخرين . . . »

« الصاعق » الذي يفتح الرواية يؤسس فوق مسرح الرواية البيضاء الاسئلة الاكثر جذرية . انه يتهم العالم باسره ، متجاوزاً هوية المؤلف . ليل اسود ، أخرس ، اغوص فيه بحثاً عن « الكلمة » التي تبدّد دوار وجودي :

« عمقياً ، لا احبّ سوى الأخرس ، لأنه ابيض ابيض او اسود اسود ، من دون عنوان ».

ايقاع الرواية ـ المسرح يتطوّر انطلاقاً من هاجس مَسرحة الكتابة وكشف عوراتها ، واستطراداً عورات الانسان ، وحيداً في مواجهة ذاته ، وقد تقصلّت شعائر اللعبة المسرحية وتآكلت اوهام « السعادة الملكية ».

[١]
[الكلام والصمت]

● لماذا « الحاجز المنحني » بين مسرح ورواية في العنوان ، هل يعني دلالة تراكمية ام بُعدا استدراكياً يبلور مسافة قصية بين الرواية والمسرح ؟

اراغون : اميلُ الى البُعد التراكمي . ولا اعتقدُ ان ثمّة حاجزاً بين الرواية والمسرح . الكتابة الروائية تمسرح « الشيخ » وتقبض بعنف على هواجسه وهلوساته . لا شيء يبقى سوى اللغة . الفرق يطال المعاني الهندسية ومعادلات السياسة . الايديولوجيات تتحوّل حماقات في ليل الذات ورحلتها المأسوية على تخوم الموت . هل ثمة معنى محتمل ، واحد للرواية ؟ اشك في ذلك . ثمة « بارانويا » لغوية ، انفصام في الشخصية ، تدمير للمنطق الذي يتحوّل رماداً ، وسط طرح عاصف لا شكالية عامة او استنطاق للهوية من خلال الكلمة ـ اللغز ، والكلمة ـ اللجام :

« اما انا ، فافتح بطني لهم ، وحياتي . ابيع جلدي . اعرض نفسي امامهم في كذبتي الخاصة . اضرمُ النار في كل ما هو انا . اريد الهروب . لا اعرف كيف استطيع ذلك . ليس باستطاعتي اي شيء . الآلة تقبض عليّ في كلمات آخر . تلتهمني ، تأكلني ، آه كل مساء ، كل مساء وتبدأ اللعبة من جديد ، الكلمات ذاتها ، الموتى اياهم ، اللجام ذاته ويمزّق فمي ».

● فوق مسرح التوريات هذا ، المؤلف يوزع على المخرج اوراق النصّ ، بقدر

ما ينتهي من كتابتها ، وكأنه يضاعف من الكمائن بين الخيال والذاكرة والواقع . تؤدي « الاسهم النارية » الى الحائط المسدود : اننا لا نستطيع ان نتلمّس اي ضوء كاشف ، في حدود القراءة القصوى ، حول اراغون ، على الرغم من مجموعة معلومات يضعها في متناول القراء والنقّاد ؟

اراغون : انني افلت مرة اخرى من الذين يعتقدون ان اراغون يساوي اراغون وان الانسان يحدّد بما يكتبه او ينتجه . انا اقل من الذين جسدتهم او تخيلت انني اجسدهم .

« مسرح رواية » متاهة لغوية . لعبة اقنعة ومرايا ، تنحو منحى مأسوياً ، خصوصاً وانها ترصد اللاعب لحظة ينزع القناع ليلبس قناعاً آخر . لحظة صدق ، يكشط فيها المهرّج جلده عوضاً عن اقنعته . القارىء ـ المشاهد يشعر بتعددية الاسماء ، في سياق ٤٢ مشهداً قصيدة : دانيال ، رومان ، ميلو ، جيرمان ، اوريانت ، رافايل ، مورغان ، اورور ، ماري ، بيار هودري والشيخ .

القصائد والتأملات تتتالى وتتزاوج . عند كل منعطف من المتاهة اللغوية ، نرى مرآة يضعها رومان رفايل امام « الشيخ » الذي ينتظر وراء الباب لكي يرتمي الروائي بين يديه .

لا اخفي هاجس طمس معالمي وتلوين وجهي بالاسود . اخلط الاوراق ، اغيّر الاسماء ، امزّق تواريخ الروزنامة ، اؤسس واقعاً سرابياً على انقاض الواقع الحقيقي . اوجّه مثلاً رسالة الى ذاتي ، لا يفهم القارىء شيئاً منها . الصبر يرتجّ ، والانتظار يرتج . ارتجاج الكلمات يحجب المدى :

« احياناً يرتج صبري . كما في الماضي ، كانت لجاجتي ترتج . ابصر عروقي ترسم الساعة ، او تدق انتظار الاجل . بيني وبين العالم تأسست مغالاة غريبة ، افقد معها الوعي احياناً . احقد على نفسي عندما اصل الى عمق هذه الهوّة ، كما الغطاس يخاف من لذّته ذاتها . اعرف بالمقابل نوعية وحدتي وما تنطوي عبثاً عليه » .

ظلمات دامسة . هوّة سحيقة . غير انه من الاهمية بمكان العثور على خيط القنديل والعبارات والزمن الضائع . عندما استيقظ من سباتي ، اظنّ ذلك اعجوبة . لقد نجوت مرة اخرى من النفق الذي لا يؤدي الى اي مكان خارج العالم .

« مسرح / رواية » كتابة الحلم والهذيان المروع والاسرار المحروقة . الذاكرة ، مثل الوعي ، آلة كتابة . علامات الزمان والمكان تقف فوق عنقي ، سيفاً قاطعاً ، حاسماً جدلاً غطىّ حياتي . حياتي مضت اهم لحظاتها في قفص الاتهام . حتى هذه اللحظة ، ما زال القفص يكبر ، وقضبانه تضيق . تضيق .

[٢]

[التباس بين الشيخ والشاب]

● على الرغم من الهالة التي تحيط بها مسرح/ رواية ، ثمة موضوعات واضحة تطفو على السطح ، مثل احترام الزمن ، ووعد اللقاءات والمصادفات ، وعبء التاريخ (ايار ١٩٦٨ على ضوء قراءةمأسوية لشكسبير) والحب المدمّر بالوحدة . هذه الموضوعات تضفي طابعا عضوياً على الكتابة ، ضمن تعددية الاشكال السردية ؟

اراغون : ثمة غنائية جارفة في الكتاب . كما ان ثمة صوتاً ينشد ، يضفر العبارات ، يقمش الافكار ، يخنقها ، يجتاحها ، ثم يتحطّم ، لاهثاً ، على نتوءاتها :

« في نهاية الامر ، ماذا هي حياة انسان ؟ لم اكن مضطّراً الى سلوك هذا الطريق الطويل والوصول الى هنا إلّا لكي اردّد هذه الكلمات . يبدو لي ان هذه الكلمات ، تشبه كتابة نقرأها على ركن في بيت قديم حيث مرّ احدهم ولن يمرّ ابداً من جديد ، وقد دوّنها بسكين ، عبارة مهدئة ، مقذعة ، لكي يختصر حياته الداخلية والسابقة . ويتركها هنا الى الابد . . . » (صفحة ٨١).

هناك ثلاثة اشخاص في « مسرح / رواية ». اثنان يظهران نصف ظهور : ممثّل ، دنيس يتقنّع باسم رومان رفايل . عمره اربعون عاماً . في مواجهته ، كاتب عمره ثلاثون عاماً ، اكثر من الممثّل ، يدعى بيار هودري . دنيس يكتب احياناً . غير ان كتاباته تشبه لعبة ورق يخلطها مروبص . نلاحظ في نصوصه اطياقاً من كتابة هودري . الرواية ترتكز في مجملها الى خيال هذين الشخصين المتباينين ـ المتشابهين . انه الالتباس بين الكاتب والمؤلف . فالحرب التي خبرها دنيس تتطابق مع ذكريات حفظها هودري عن الحرب العالمية الاولى . الذاكرة

تتجسّد في مرايا تتلوّن بالوان الماضي والحاضر والمستقبل ، تصهرها دفعة واحدة .

من الضروري فسح المجال امام شخص ثالث غير مرئي ، يوازن بين رومان رافايل وبيار هودري . انه يتلبّس اقنعة مختلفة ، ويعرض آراءه في حبكة وهمية ، هي عبارة عن آلية لغوية لعرض ذاته ومسرحتها . دمية متحركة ، يحرق ماضيه وكتاباته ، ولا يعف إلاّ عن « اوراق المستحيل » :

« الناقد يرتكب خطأ فادحاً عندما يعتبر الرواية مجموعة اعترافات للمؤلف ، بينما شخص او اشخاص الرواية ـ الروايات لا يعدو كونهم دمى خيالية ، تتحرك بارادة خالقها » . (صفحة ٣٨٤)

كل كاتب يبتدع سيرته الذاتية وشخصياته ليسوا قسراً صورة له . اساطير الروائي تندرج في مكان وسطي بين الوقائع الحكائية الواقعية والوصف المحتمل لمخلوقات فكرية . ان نقول كل شيء او نمارس فعل الصمت ، هذا يعود الى ضرورات ابتداع أرضية واقعية ، يقف فوقها الكاتب ، ليعيد اداء مسرحية حياته . لا رواية إلاّ من الاشياء التي تحدث . عندما نقول اشياء مستترة ، ونفضح غموضها ، تموت الرواية ، اذ لا كائن بشرياً بعد ذلك .

اعود هنا الى رواية الكذب ـ الحقيقي . الروائي ليس كاتب مذكّرات ، انه يبدع الاشياء ، ويبتدع نفسه ويطرح جملة حلول لمعادلة ذات ابعاد مجهولة . الانسان ذلك المجهول ، لا يستنفد ذاته في اية رواية . فقط يصغي الى وقع خطواته في ذاته البعيدة . انه يتجاوز دائماً الظروف والقوالب ، ويتوغل في الخيال لفهم ما لا يُفهم ، في ملحمة الاسئلة الحرجة . الرواية ، المسرح ، الشعر : مثلث متكامل في شخص الكاتب ، خارج وداخل مَسْرحة الكتابة ، او مغامرة الكتابة .

● تقول ان « المسرح هو الاسم الذي تعطيه لمكان في داخلك تعرض فوقه احلامك واكاذيبك » . وتتابع ان « المهم في ما يقال ، ليس نسيج الحكايات ، انما الثغرات وفسحات الصمت فيه » . هل تعود الى زمن « نار الفرح » و « المجنون » . هل اراغون عودة الى بدء ؟

اراغون : اصوات عديدة تتكلّم في رواياتي : الماضي والحاضر ، الحلم

والذاكرة ، اضافة الى كل الاشخاص الذين ابتدعتهم ، ويتآلفون في اوركسترا الكلام والصمت . احياناً يصغي احدهم الى وقع المسامير التي تُغرز في النعش ، في الغرفة المجاورة . انه يسترق السمع ويسجّل حوار الموق مع اوراق الآس المرشحة لزينة قبورهم . بين موق وهميّين ، ثمة اشخاص حقيقيّون . وبين موق حقيقيين ، ثمة دفناء وهميّون .

« مسرح / رواية » مدى تتشابك فيه اصوات متناقضة ، متآكلة : « ما اريد قوله هو لعبة من مخنقون : كل شيء يقطعني والباخرة تدمر المرساة . قليل جداً ان تعانق لغة فاسدة ، قليلة جداً هذه القبلة الفكرية . يجب ان اكون جسدياً هذا الرجل . تدمير الشبح فيّ ، وما بقي في النهاية من شعلتي . والدم واللعاب . الآن نيرون يملك . لست ذاتي . انما هو انا ، غريباً في شمّ اصابع تعطيني لمس الجلد حيث تنمو في اي مكان شعرة شقراء ، فوق جغرافيتي الجديدة ».

لا شك في ان اشكالية « مسرح / رواية » وكثافته ، مصدرهما التباس بين وظائف الشخصيّات ، نصف الخيالية ـ نصف الواقعية ، التي تشكل مضمون جزءي الكتاب . ثمة طابع مزدوج له : التعليل والتعقيد . الملك وخادمه ، او السيد والعبد . وكما في المسرحيات ، الحوار يجري بين شخصين ، هما هنا الصوت والشبح . ولا غرابة ان تتأسس بنية الرواية على محور حواريّ ، بين صوتين في اغلب الاحيان : جيرمان ـ اوريانت ، تيريز ـ فيوليت . في النهاية تتوحّد التضادّات ، وتنصهر في بوتقة البحث عن مكان خارج الوجه والقناع . مكان المصالحة مع الذات المشتتة ، تحت معاطف المناسبات وظروف التاريخ . الانا هو الآخر ، كما قال رامبو . ولا شك في ان كمية كبيرة من الارث السوريالي يجري بثّها في تضاعيف الرواية ـ المسرح . السوريالية ليست عنوان التيّار الذي بلور ابرز محطاته اندريه بروتون ، انما ذلك النسغ الصاخب ، كالعاصفة ، في مدى الواقعيات المبرمجة ، وقد فصلّها المنظرون على قياسهم :

« انا هذا الصباح تلك المقبرة المهجورة
لا شيء يشبهني اكثر من مسرح قديم
طلل مسرح

مسرح من زمن بلا ستائر ، مسرح من حجارة تفصل بينها كتابات ممحيّة . في

في ضراوتها، وقضّية بن بركة تتفاعل عشية الانتخابات الرئاسية في فرنسا وقمة هافانا للقارات الثلاث وازمة اندونيسيا الدموية. لماذا ذكريات جوفروا غيفيه تكرّ سبحتها في هذا المناخ الدراماتيكي؟

اراغون: الذاكرة هنا هي القلب. قلب مدمر بسبب غياب بلانش، وخصوصاً بسبب مآسي ومجازر نصف قرن من التاريخ والدم. يقول:

«ان اكون قد اجتزت كل هذه المسافة التي تذهب من الحرب الاولى حتى حرب اسبانيا، من دون اية كلمة على ما يجري هناك. اعني الاتحاد السوفياتي. انا من الذين، مثلاً، تعلموّا عند منع فيلم ايزنشتاين «البارجة بوتمكين» عن تركيب مجتمعنا أكثر مما قدمته كل كتب الاقتصاد والسياسة» (صفحة ٧٤ـ ٧٥)

جوفروا غيفيه لا يسرد حياته. انه يقارنها مع حقبات التاريخ منذ ١٩٢٢، اي منذ حدث دادا، وحربي المغرب وسوريا. المقارنة تدور بين نسيان ماري- نوار وظواهر نسياننا اليوم، بعد الحرب العالمية الثانية.

ان مشهد مجازر قرطاجة التي يصفها فلوبير في «سالامبو» يشير الى الالم الاندونيسي. هذه المماثلة، فوق الازمنة والتعدديّات الاثنية، لا تُفهم إلاّ عبر جغرافيا اللغات. العجوز يعبّر عن افكاره السوداء، وفي سياقها يدافع عن طروحاته وهرمسيته اللغوية.

في البدء ثمة ثقب في ذاكرة الألسني جوفروا غيفيه، ممّا يدفعه الى طرح الاسئلة وتحديد المشكلات، انطلاقاً من الالسنية التي هي من اختصاصه. توجسّاته وهواجسه تبقى من دون جواب. فيقرّر عندئذ مقاربة الفن الروائي لاستبطان اسباب دوامّته.

ماري- نوار تخرج احياناً من الصمت، وتردّ على الاسئلة، بصوغ فرضيّات يتأكد من مصداقيتها بعد فترة. امام دلائل جرمه، يتذرع بالنسيان، «رماد النسيان الساخن» فيمحو الزوايا المظلمة من ماضيه. على الرغم من ثقوب الذاكرة، غيفيه سجين اسوار العزلة: «الروح تصفر كهواء عاصف في اهراء»، الماضي والمستقبل يتخيلهما، فلا يجد سوى الحاضر، الذي هو «موت مستمر او نزف كآبة» (صفحة ٣٨٠ـ ٣٨١).

فلسفة الرواية تتلخص في بحث دؤوب عن سعادة ضائعة، كما عن الاسباب العميقة التي تؤدي الى بؤس الوحدة. ثمة خيال يذوب مع الشباب الزائل ورهانات الماضي الخاطئة والمجهول الآتي:

«انسان وحيداً. غيّروا اذنيه، هو ذا ارمل او ثور. فتشّوا في بطنه بحثاً عن الخوف. يقال عادة ان السكران تحيط به شلة اصدقاء. للدموع ثمة صفصاف متدلي الاغصان.

هناك الانسان الصفصاف. الانسان الملح. الانسان القذر. الانسان برسم المزاد العلنيّ. الانسان مملّحاً ومدخنا، مثل سمكة الرنكة.

اللون كبريتي والصرخة ينبوع، الالم هوّة حيث النفس تصيح. الانسان، ان قال نعم او لا، ينعس، يصبح شقاتق نعسان، يترف دماً، يتضاءل، الانسان عارٍ مثل نصف الليل...».

[٢]

[بلاتش ـ الزا ، غيفيه ـ اراغون]

● انك تشكل اللغة وفق لعبة الجناس والكناية . ثمة شلال من صور تتوالد ، تتناسل ، تلغي بعضها بعضاً . كما ان هناك عودة الى « مجنون » غرناطة ، هذا التروبادور الجديد ، جوالة الشوارع ، وتلميحات الى الحبّ والموت في « حكم بالاعدام ». بشرية باكملها تُصلب على الخشبة الرواثية : « لاشيء مكتسباً للانسان » سؤال يبقى ، في اعادة طرحه المستمرة : ما هو السبب والنتيجة ، اين البداية والنهاية ؟

اراغون : لم ارغب في تماثلات او تطابقات مع اشخاص ووقائع من نتاجي السابق . بوسع النقاد ان يلعبوا على وتر ظواهر حيّة في « بيضاء والنسيان » والروايات التي سبقتها ، كما مع روايات شهيرة لفلوبير او هولدرلين . الذاكرة الواعية ترفدني بخطوط عريضة من اصدارات تشبّعت منها . المهم استيعاب دور ماري ـ نوار بالنسبة الى بلاتش . انها الظل او الذريعة : « تفسير انسان بانسان آخر ». كل شخص يبتدع الآخر . هدفي بناء اهرام خيالية ، ثم هدم ما بنيته على رأس اللاعبين :

« كل ذلك يتشوّش ، يتداخل ، يتشعّب ، يتلاحم ، يتصدع ، يتدمر ،

بلامس مسجل الصوت الاخرس حيث تنهار العبارات ».

المفردات تفقد دلالاتها عندما يجن الخيال . الموضات تمضي مثل سحاب صيف . التاريخ يُغلق فهمه على المعاصرين . الاشياء تتطور في غموض هويّاتها ، خصوصاً وان الناس يتحولون من جيل الى جيل :

« اعتقد انني صالحت قرائي مع مبدأ كل علم ، وهو الشكّ ، وآمل في ان ان لا تدفعوني بعنف لكي اقول انه مبدأ الحياة بالذات».

الشك يدمر قشرة الاشياء التي حاول الروائي رصدها . بلانش ، موطن شهوة غيفييه ، لا يقبض عليها إلاّ في قفص الكتابة . والكتابة متأرجحة ، متعثرة ، زئبقية ، غامضة .

الشكّ يرتقي الى مستوى الضرورة الاساسية للوصول الى الواقعية . ماذا يحدث اذن بالتاريخ ؟ انه كثيف ، سميك ، لا يتسرب منه اي ضوء . الروائي ليس مدعوا الى تسطيح او تمييع الكثافة . يجب التوكؤ على الشك العلمي / الجدلي ، للدوران حولها ثم الولوج اليها لكي تصبح شفافة وقابلة للادراك .

غيفييه ، تبعاً لطاقته الفكرية ، يؤثر الاسئلة على الاجوبة . انه يهرب من التعميمات ، ويستمرىء تصوير بلانش متاهة . انها آلة للضياع والشك . حول صورتها ، يضاعف الاستعارات الى ما لا نهاية .

مع لذّة تعقيد الجوّ الروائي ، ثمة معادل آخر ، يتلخّص في الاكثار من المراجع حول المستجدات السياسية الساخنة . الرواية صياغة لاحداث قابلة للتصديق . انها قراءة نتنزعها من النسيان ، بقدر ما انها رصد لتحولات متوازية في الكلمات والعالم . تصبح الرواية عندئذ نسيجاً من الصواعق المعدّة للتفجير ، او مجموعة فرضيات :

« الفرضية نقطة انطلاق للخيال . انها طرح فضيلته الأخذ بعين الاعتبار جملة احداث لم تفسّر حتى اليوم . كل علم هو فرضية موسّعة . ماري - نوار فرضية كافية لكي تتخيل جافا في العام ١٩٣٠ » (صفحة ٣١٨).

● تعود من جديد الى قدرك في « بيضاء او النسيان ». تعود الى الزا . وكأن الرواية تكملة لأبيات « رحلة الى هولندا » في « القصيدة الاخيرة »:

« اكتب اسمك على كل الجدران
حتى ان حبّي معي لا يموت
ذاكرة كان همسي
او مروراً حيث مررتُ

هل تهدي « بيضاء » الى الزا ، على غرار الروايات التي كتبتها بعد « اجراس بال »: الى الزا ، التي لولاها لبقيت صامتاً »؟

اراغون : «بيضاء» تكملة للحوار بيني وبين الزا . حوار بدأ منذ زمن . و « التاج الروائي المتزاوج » تعبير عن ذلك . المهم اكتشاف الديناميكية الداخلية لهذه الظاهرة ، كيف ان ابداعاً روائياً لالزا يفجّر ابداعاً شعرياً عندي ، والعكس . المهم تقصّي الوحدة التلاحمية ـ التضادية في العالمين . غيفيه يلجأ الى صورة « الساعة الرملية » لبلورة قنوات التفاعل الشعري ـ اللغوي :

« عندما كنّا نعيش معاً ، اللغة كانت ساعة رملية نقلبها ، لكي يمر رمل الكلمات من جزء الى جزء . انتِ او انا ، كان « الانا » يقول لأنتِ ، ومنّي الزمن ، دقيقاً دقيقاً كالكلمة . عندما كنّا ، كنّا معاً . لعبة الوجود معاً لعُبت بيننا ». (صفحة ٣٩٤)

الرواية اداة معرفية . المهم العثور على العبارة الصاعق التي تفجّر الخيال . في هذا السياق ، الكاتب جهاز متقبل اكثر من منتج ، يفك الغاز اللغة : « اصغي وحدي الى لغتي الداخلية ». الانا جسر بين اللغة والخيال ، اللغة والفكر . يقول غيفيه ان مهمته ليست الالسنية فقط . انما البحث عن نوعية حياة . انه يمارس الكلمات في الكلمات ، نوعاً من التشريح للانسان ، على مستوى ضميره . الهدف من ذلك الارتقاء الى معرفة الآخر ، الذي هو في « بيضاء » الزا المحبوبة ، وبلانش الغائبة وماري ـ نوار فرضية الجيل المعاصر .

لا تراتبية في الرواية او الاوبرا الروائية الدائرة حول جوهر الفن الروائي . اذا توغلنا في هذا الاتجاه حتى التخوم ، نلاحظ ان الرواية ليست كتابة المغامرة انما مغامرة الكتابة . في الصفحات الاخيرة ينعطف حبّي لفلوبير نحو ستندال . حتى ان الكتابة ، في سياق تشكلها ، تعالج مآزقها ، تعلن عن اهوالها ومتاهاتها ، تكشط جلدها حتى العظم ، حتى العُري ، والنسيان الذي يتقدم وئيداً ، يشهّر برماد خيوط عنكبوته .

● هل نحن امام نموذج بليغ لكتابة السيرة الذاتية ، مع بلورة للبنى الدلالية لهذا النسق من السرد . نتساءل : ما هي حدود هذا « العنكبوت الروائي » الذي تسميه « بيضاء او النسيان »؟

اراغون : ثمة مقاربة ميدانية للرواية في « بيضاء »، وعرض لمضمون مفكرة شخصية حول ازمة ذاتية . المحوران يتقدمان تحت عنوان الواقعية . غير ان السيرة الذاتية تتمحور حول تفكير في اللغة التي تبقى البطل الاساسي للرواية . الالسني غيفيبه يشدّد ، في سياق طوافه في الماضي والدمع والدم ، على الفارق بين العلم اللغوي والحياة اليومية للغة .

العلم اللغوي لم يتوصّل الى تحديد جوهر الرواية ، على الرغم من كل طرائقه وتحديثاته . ان الحياة اللغوية اليومية ، كما تظهر في تحقيقات ماري ـ نوار او فيليب ، تؤكد على الفارق الذي هو نسيان او موت مفردات وغياب دلالاتها في اية تفسيرات تلجأ اليها الاجيال المتتابعة .

الرواية تقع على مسافة متساوية بين العلم اللغوي او الالسنية وتطور اللغة او سيرورتها ، وهي متوازية مع العادات والحضارات ومشاريع المستقبل . من هنا غياب اية خاتمة او نتيجة في « بيضاء ». وهل في الحياة نتائج نهائية :

« هنا « كعب اخيل » الرواية التي تعلّمنا عن الحياة ما لا يحشد في قاعدة ، او ما يؤسس طابعاً عابراً لكل قانون . الرواية علم الامراض . يجب ان ننتهي من اضاءات الرواية الثابتة ، الامر الذي يدفع اول معتوه الى فهم اي شيء منها ».

لا اتردّد في ذكر اسماء ألسنيين معاصرين . على غلاف الكتاب عبارتان من ارسين دارمستيتر ونوام شومسكي . والجدير بالذكر ان دراسة اللغة شغلتني منذ « بحث في الاسلوب » العام ١٩٢٩ . وفي « مجنون الزا » اعود الى كتاب مارسيل كوهين « نظام الافعال السامية والتعبير عن الزمن » (١٩٢٤)، والاحظ ان الفعل في القواعد العربية ليست له اية صيغة للمستقبل .

في الرواية ايضاً ثَبَتٌ لمجموعة دراسات ألسنية ، منها : « القواعد المقارنة » لبوب ، و « ملاحظات حول تطور الاصوات في اللغة الروسية » لجاكوبسون ومقال ترويتزكوي ، « حول الصرف ». وثمة عناوين لأعمال

شعرية ، من لاون ـ بول فارغ وهنري باتاي وجاكوب بوهام ورينيه غيل ومقتطفات من شكسبير وريمون روسيل . والهدف التأكيد على ان الانسان مخلوق لغوي . من هنا تعدّدية الاشباح التي يتخيلها جوفروا غيفييه .

« بيضاء » ليست رواية ما حدث للألسني العجوز ، انما هي ما يمكن ان يحدث له . الكذبة ذات بُعد ابداعي ، لانها تؤثر في الحياة . لذلك تضجّ قصة غيفييه بايقاعات التجربة والمعاناة . فهو يبحر على شواطىء ملوّنة بكل تلاوين اللغة . معه لسنا في حاجة الى الازرق البنيوي ولا الى اخضر الألسنيّين او احمر علماء النفس ، انما الى الاسود الجميل . اسود مثل الحبر . اسود على ابيض ، كما في كتابة كل الروايات . انه سر الرواية ، انسلاخ دقيق داخل الكتابة البيضاء ، التي تنزف نجيعاً لفرط اختزالها مغامرات انسانية . كتابة النسيان البيضاء :

« اريد وصف النسيان بكل الكلمات المنسية في الظل الغائب لأشياء غائبة . هذا باب ليس بوسعنا غلقه او فتحه . نافذة سرابية على الحياة او الموت ، وفق استعدادات الفكر . انه جرح الزمن لا يداوي تقطّع النفس ، ثقب في الكلمة ، النسيان ».

[٣]
[الالسنية مادة روائية]

● هل مشكلة اللغة مشكلة الذاكرة . الكلمة التي هي اشارة مكتوبة تفترض في « بيضاء او النسيان » فلسفة للكتابة . كأننا نطرح من جديد اشكالات الجمالية الواقعية الكلاسيكية ، ونستبدلها باشكالية تجريبية بواسطة اللغة الروائية . ماذا تعني الواقعية الجديدة ، وكيف التوكيد على الاشياء والكائنات ؟

اراغون : قلت ان « بيضاء او النسيان »، مثل « حكم بالاعدام » لم اكتبهما من اجل الزا ، انما انطلاقاً منها ، لتصويرها ومَسْرَحة حضورها ، وتحويل غيابها الى عالم يضج حضوراً ولغات والواناً . الكتابة في هذا الاطار تعني التجميع ، والاقتطاف ، والاقتطاع ، والتلقي ، والذاكرة والخيال ، النسيان والافتراض ، الممكن والمستحيل . المشكلة لا تحلّ بكل الذرائع والمناورات . ترتدي فقط طابعاً دراماتيكياً ، تنتصر على تآكل الكلمات ، والنسيان والموت .

الراوي يلجأ الى الكتابة ـ الذاكرة والكتابة ـ الشهادة والكتابة ـ تنسيق الفوضى الخيالية . جوفروا غيفييه يكتب « بيضاء » لكي يمسك بيده خصلة من

شعر ». يهتف : الخصلة ليست فرضية . الرواية ترفض ذاتها كناية او استعارة . وهي تزاوج باستمرار بين الذاكرة والخديعة .

النسيان هنا ثلاثة انواع : اثر محي (تآكل)، تبديل الشبكة (خيال)، استحالة التذكر (الصفحة البيضاء). في الحالات الثلاث ، تؤكد « بيضاء او النسيان » على هويتها : انها مرافعة عن الذاكرة الخؤون ، وقد انقذتها الكتابة . حتى ان تعقيدات الكتابة ـ الذاكرة تعود بنا الى صورة الشبكة الهاتفية .

الـلافت ان الروائي ينـطلق من هذه الأرضيـة ، مستمراً تـرجرج الكلمات . فروايته ذاكرة اولاً ثم افق تجريبي ، افتراضي ، ثانياً : « الرواية لغة حيث المفردات تقول اقل او اكثر او اشياء مغايرة لتحديدات القاموس . انها اللحظة الوسطية حيث الكلمة ـ الصدفة ، مفرغة من معناها الاول ومفتوحة على معنى جديد . . . » ان سيرورة الاشياء تفترض ان الدال يتجاوز موت المدلول . هنا كيف نقوّم مفردة نعزوها بعد فترة الى انفعال او شعور ؟ لذلك تكثر في المدى الروائي صيغ الايجاز والتلميح والالماع والاغماء اللفظي . كما ان ثمة تركيزاً على الالوان ، والتشاكيل : « الالياذة ، بالابيض والاسود » و « الروايات ، دائماً بالابيض والاسود ». اللون ، « هذا شيء اكثر تعقيداً من الكلمة».

نعود الى الانطباعية ، وقد تجسدت في مقاربتي لهنري ماتيس ، واسترفدت الاصوات والروائح . المعطيات اللونية والصوتية تتزاوج في سلسلة لا تنتهي من التماثلات . «فالظل رمادي ـ خبازي ، فوقه كان الناس يرسمون بلطشات زرقاء ، ازرق فاتح ، ضارب الى الاخضر ، بيوتاً واشجاراً سمراء فاتحة وسطوحاً سمراء وارضاً شاحبة ، شاحبة . الملابس كانت بلا الوان ، يعني اسود ـ رمادي ، رمادي ـ ابيض ، رماديّ اخضر ، رماديّ خبازي باستثناء سترة غيفيه . فقد كانت بلون الخردل . خردل دميم . اما الباقي ، فقد كان يتأرجح بين الاصفر والابيض ، او الشمس والصقيع . . . » (صفحة ١٦١).

● النسيان يتحوّل كلمة غريبة ، لوناً غريباً . ان ترنّح العبارات يؤدي جيداً معادلة غموض الالوان ، حتى ان غيفيه يصرخ : « اريد ان اصف الغياب خارج اللغة ، مثل ساحة عند المساء ، لحظة التجاذب الدقيق بين النهار والليل». ويقول ايضاً ان « النسيان شفة زرقاء »، وكأن اللون انطباع ذاتي ، روحاً ، جرحاً ، ثقبَ ذاكرة ؟

اراغون : في معترك الالوان وصدامها ، يبقى لون بلانش المفضل هو الابيض . اي ما لا حدود له . كل الالوان تتشكّل وتذوب في بلوّر الذاكرة :

« اتخيّل بلانش في جافا ، نحو العام ١٩٣٠ . حولها جلست نساء بلون الذهب ، واتكأن على حائط الأمة ، ورجال بلون الزيتون ».

بلانش تتجزأ الى شظايا الوان من خلال المخيّلة . لم يبق منها سوى لون ، هالة ، حالة ذاتية ـ انطباعية في نفس . اللمس يساعد الشم ، معاً يحاولان القبض على بلانش ، بلا وسيط . الابيض ترصده الرواية ليس لوناً فقط ، انما حرارة والماً . انها نار الغياب : « اشعركم الامس حدودي في غياب بلانش . نار جدراني ذات الابيض الساخن . يا اصابع ألمي . اصابعي تتلمس الغياب ، فوق هواء كثيف ، صمت طويل مليء بقرقعة عظام ، مثل مفاصل الوحدة » (صفحة ٣٥١ ـ ٣٥٢)

ان تحديد اللغة الشعرية يتلخص في التحليق فوق الكليشهات والتصاوير المتداولة ، خصوصاً عندما يتعلّق الامر بالمرأة المعشوقة . فهي ، باي حال ، تتجاوز بحضورها المتأجج القوالب اللغوية ، التي لا تتعدّى مرحلة الديكور ، الخارجي لها ، يؤطر صورتها ، ويعجز بالتالي عن ملامسة جوهرها وتفردّها : « بالنسبة الى النساء ، نطلق على الواحدة صفات الاخرى . يبدو لي ان ثمة مغالطات في الموضوع. اسمع رجالاً يسردون حكايات اللذة التي تذوقوها مع هذه او تلك من النساء . اعتقد ان لا كلمات بوسعها التعبير عمّا حدث . ثمة شيء آخر ، رغبات اخرى ، لذات اخرى . كيف بوسعنا ادخال ما لا يوصف في نظام لغوي ، او ألسني عام ؟ ان ذلك لا يندرج في اية عبارات ». (صفحة ١٨٩ ـ ١٩٠).

[٤]

[علم فلك الانسان]

● بعد طواف في «بيضاء او النسيان» نخرج بحقيقة مفادها ان الرواية لا تستنفد طاقاتها، التي لا تحشر في اية نظرية قائمة على ارضية ألسنية. اللغة لا تجترح اعاجيب، حتى اذا سلمّنا بقدرتها على التقّنع والتخفّي والمواربات؟

اراغون: الواضح ان «بلانش»، تتطوّر كمادة روائية من بحث في ماهية الكتابة ومنطلقاتها ومراميها. الرواية لا تستنفد طاقاتها في أي بحث نظري. المفردات،

هدف الشهوة تتحوّل شهوة المعرفة ومعرفة الشهوة. لا يتعلّق الامر بأية كتابة ايروسية، انما بكتابة الخيال وبالاقتراب من هذا الابتكار الضخم الذي نسمّيه «رواية»، حيث الكلمات تزويق زخرفي، قناع، وتوريات. كل ذلك يصبّ في خانتين:

ـ الفرضية: الخيال يصوغ فرضيّات لاستبطان الانسان وفهمه.
ـ الاحتمال: طرق ابواب جديدة في الفكر البشري.

الروايةـ الفرضية لا تخرج على نطاق الواقعية، التي هي فنّ التجاوز المستمّر، واعادة النظر بالمكتسبات، الامر الذي يجعلها مدى مفتوحاً على الابتكارات والتجارب الخلاّقة.

نلاحظ ان الفن الروائي، يتعمّق ويتكثّف بعد مرحلة «حكم بالاعدام». انه يفترض مقاربة اعمق للخيال. لذلك يستوضح الألسني غيفيه اللغة باستمرار، مركزّاً على فرضيات يجسّدها اشخاص وهميّون، يبتدعهم من خياله، ويحمّلهم خلاصة التجربة الانسانية وآفاق سيرورتها الممكنة.

الواقعية ليست هنا على مستوى ترجمة الحدث الى لغة، انما على مستوى ترجمة الخيال الى لغة روائية. المقارنة تنطبق مع نظرية «العوالم الخيالية» في الرياضيات.

الرواية آلة لتغيير الانسان. هذا هو المضمون العميق لـ«بيضاء او النسيان». سرّ اللعبة يكمن في معرفة اية زاوية خياليةـ حقيقية تصلح قناة لتسرّب هيكلية العالم في هيكليات اللغة. نعرف جيداً كيف ان العالم الألسني رومان جاكوبسون، توصّل الى تحديد تمزقات الدفاع عند المريض انطلاقاً من تحوّلات تسبّبها اللغة، يعني انطلاقاً من اللغة، بوسعنا حصر واقع بيولوجي. هكذا الرواية، علم الامراض الاجتماعيةـ الايديولوجية، تتوغّل بعيداً في معرفة الواقع الانساني، ضمن موقف وموقع محدّدين.

العبور من الروايةـ اللغة الى الروايةـ المرض يعني احياناً النزول الى جهنم. جوفروا غيفيه يتطرق الى «اللهيب» او «الكلمات المشتعلة» عندما يذكر فلوبير وهولدرلين معاً:

«الوجود كلّه، يبدو لي غرقاً كبيراً مستمرّاً. في هذه اللحظة، حيث اللغة

والذاكرة ، اضافة الى كل الاشخاص الذين ابتدعتهم ، ويتآلفون في اوركسترا الكلام والصمت . احياناً يصغي احدهم الى وقع المسامير التي تُغرز في النعش ، في الغرفة المجاورة . انه يسترق السمع ويسجّل حوار الموق مع اوراق الآس المرشحة لزينة قبورهم . بين موق وهمّين ، ثمة اشخاص حقيقيّون . وبين موق حقيقيين ، ثمة دفناء وهميّون .

« مسرح / رواية » مدى تتشابك فيه اصوات متناقضة ، متآكلة : « ما اريد قوله هو لعبة من يخنقون : كل شيء يقطعني والباخرة تدمر المرساة . قليل جداً ان تعانق لغة فاسدة ، قليلة جداً هذه القبلة الفكرية . يجب ان اكون جسدياً هذا الرجل . تدمير الشبح فيّ ، وما بقي في النهاية من شعلتي . والدم واللعاب . الآن نيرون يملك . لست ذاتي . انما هو انا ، غريباً في شمّ اصابع تعطيني لمس الجلد حيث تنمو في اي مكان شعرة شقراء ، فوق جغرافيتي الجديدة ».

لا شك في ان اشكالية « مسرح / رواية » وكثافته ، مصدرهما التباس بين وظائف الشخصيّات ، نصف الخيالية ـ نصف الواقعية ، التي تشكل مضمون جزءي الكتاب . ثمة طابع مزدوج له : التعليل والتعقيد . الملك وخادمه ، او السيد والعبد . وكما في المسرحيات ، الحوار يجري بين شخصين ، هما هنا الصوت والشبح . ولا غرابة ان تتأسس بنية الرواية على محور حواريّ ، بين صوتين في اغلب الاحيان : جيرمان ـ اوريانت ، تيريز ـ فيوليت . في النهاية تتوحّد التضادّات ، وتنصهر في بوتقة البحث عن مكان خارج الوجه والقناع . مكان المصالحة مع الذات المشتتة ، تحت معاطف المناسبات وظروف التاريخ . الانا هو الآخر ، كما قال رامبو . ولا شك في ان كمية كبيرة من الارث السوريالي يجري بثّها في تضاعيف الرواية ـ المسرح . السوريالية ليست عنوان التيّار الذي بلور ابرز محطاته اندريه بروتون ، انما ذلك النسغ الصاخب ، كالعاصفة ، في مدى الواقعيات المبرمجة ، وقد فصلّها المنظرون على قياسهم :

« انا هذا الصباح تلك المقبرة المهجورة
لا شيء يشبهني اكثر من مسرح قديم
طلل مسرح
مسرح من زمن بلا ستائر ، مسرح من حجارة تفصل بينها كتابات محيّة . في

داخلي فجأة توقف الخطاب العبثي
لكي اكون وحيداً ، الى الابد وحيداً
هذا كل شيء .
اصغي الى حياتي تسقط في داخلي
نقطة نقطة
انتظر الموت مثل عاشق فاشل
يصل دائماً متاخراً الى موعده
عند منعطف الغياب المميت .

[٣]
[الانسان اسير الكلمات]

● تقول ان الآخر هو الجريمة .هل نصل الى ذروة العنف الذي رسمته بكميات متباينة في رواياتك السابقة . اسوقُ مثلاً « الاحياء الجميلة » و « حكم بالاعدام » و « بيضاء او النسيان »؟

اراغون : رددت مراراً ان الحياة قاسية ، والرواية يعكس بعض صور العنف اليومي . كل آلام حياتي ، اختزلها في « مسرح / رواية ». علماء النفس يعكفون مستقبلاً على تقصي ملامح القساوة ، وقد كبرت على شكل دوائر ماء في بحيرة حياتي :
« لا احبّ مستقبلي . انه الهوّة
حولي اوراق تصبح كثيفة ، كل يوم .
ثقيل عبء ماضيّ .
اصادفه بقلق عند اي منعطف شارع ، او في مكان ذي ضوء ساطع اسوأ من الظلام » (صفحة ٤١).

حضور الموت يخنق اسلاك الرواية . الزمن يهاجم على كل المحاور . العدو ينتقل الى الداخل ، الى المدى الاكثر حميمية . المعركة قد بدأت . السبية تدور على مسرح داثري. القدر والأماني يتصارعان لبلورة قراءة بين اللذة والدمع والاعجاب. كل تعب الوجود يطفو على سطح الوعي. هوّة الظل تفتح فمها . لقد كان لها نهد برغبة مستمرة . رغبة في الغياب ـ الحضور . من هنا

الحنين الى البدايات الاولى ، الى البحر ، الى الام . الرغبة رغبة في الموت . ورغبة في الخلاص ايضاً . ثمة تطابق ممكن بين فعل الحب وفعل الكتابة . اللاوعي يتشظى في الحلم . عند نهاية « الممثل ، هل يحلم » نرى سيغموند فرويد يخطر ، لحظة اليقظة . الرغبة ، رافعة التاريخ ، مولّدة الخيال ، مطلقة الكذب ـ الحقيقي . الاشخاص يتحولون اشباحاً فوق مسرح :

« الممثل هو المظهر، حيث يتخفى الانسان امام لعبة الحقيقة . وفي مدى الرؤية ، ابصر اللامرئي يكبر . ارى ما لا يرى في مساحة البياض . اللامرئي هو مسرحي».

المهم هو الرغبة في الحوار مع الآخر . هاانني اعود الى بداياتي . فالكتابة ليست علامة جامدة موضوعة على طريق . « مسرح / رواية » تجسّد الجراح ، جراح المبدع ، بحثاً عن اذن تلتقط دبيب الزمن في عروق كلماته . . .

الانسان مقطعاً الى كلمات . كما نقول مقطّعاً ارباً . هذا الدجّال الذي نسمّيه روائياً . ليس باستطاعة احد ان يكتب تاريخ الرواية التي نعتبرها جريمة . الجريمة هنا ليست في التصفية . انها في خلق كائنات لا تدرك ، تعيش وفق صيغة عدم الوجود . جريمة الروائي في انه يبتدع شخصيات ويتصرّف بها على هواه ، الامر الذي يعتبر تحدّياً للاخلاق والمنطق والذوق السليم . . . كأن الروائي سارق النار . ثمة دائماً في الرواية حجر من نار تحرق اصابع الاقوياء . ولو يعرفون ان ما يحرقهم في الرواية هو استعمال لا يدرك إلّا بالكذب.

● هل الرواية خطاب متوحش ، والكتابة الخيالية تقهقر نحو فردوس الطفولة المفقود ؟

اراغون : المشكلة ليست في استبدال اسطورة باخرى ، كما الصقر بالنسر ، انما في كيفية ابتداع استعمال جديد لآلية خلق الاساطير . « مسرح / رواية » نشيد حزين ، نشيد شهوة عاتية . لا مجال معه للمناورة . نلاحظ تماثلاً ما مع كتابة صموئيل بيكيت ، حيث النص يتقدم / يرتد ، يضيع في ما يعثر عليه ، يؤكد ذاته في ما يتناساه ، او ما يمحيه . كما اننا نتلمس اطيافاً لـ « قرويّ باريس » وظلالاً للكتابة الآلية .

رواية اللغة . رواية تدمير الواقعية الطوبوغرافية ، وطبيعية اميل زولا ،

وتشديد على جدلية التضادات ، في نقلة نوعية من النرجسية الى الكونية .

نصل الى جدلية التشاؤم ـ التفاؤل . الآلهة نزلت الى الارض . مشت بين الكلمات ، واغتيلت من دون تردّد .

جزء كبير من الادب العالمي الراهن يتقاطع فوق منعطفات المرايا والموت ، فوق تاريخ دائري ، مزنر بالحرائق . القصيدة ـ الرواية قصيدة تخوم . تركيبها يعكس ارتجاجاً بدائياً ، وايقاعها الحيويّ ارتعاشة مأسوية لكتابة الحداثة .

مؤلف «انيسيه او البانوراما» كبر وخبر ميادين جديدة ، احرق فيها يديه وقلبه . بعد الطواف عاد الى حبّه الاول . ليس ضرورياً ان نسأله كم مرة خان نفسه . المهم انه عاش جملة ولادات في رواياته وكتاباته .

لن يأتي العام ٢٠٠٠

لن يأتي العام ٢٠٠٠

أراغون الظاهرة الفكرية يستمر في طرح الأسئلة حول إشكالاته وعلاماته الفارقة. بينما معاصروه رسموا خطوطاً حمراء للعبتهم وذهبوا إلى النهاية في الأزمنة والأمكنة التي ارتادوها، تبقى المفارقة الأراغونية صعبة، غامضة ومعقّدة. تبثّ الفرضيّات، تتطع للمستحيل وتسوّق التجريب في كتابة مليئة بالانعطافات الحادّة.

القرن العشرين لم ينبه بعد رحلة التحولات. والنقد ليس في حاجة للانقضاض على مسار ثقافي ـ ايديولوجي قيد النموّ والتكامل. من المستحسن أن يرصد فقط الأمكنة التي تطرح فيها الأسئلة، ومتابعة أصدائها من كتاب إلى كتاب.

مؤلفات أراغون تؤكد ذاتها قصيدة ـ رواية واحدة. الشعر ـ النثر ارتفع فوق انقاض الحدث السياسي وركام الايديولوجيا، معانقاً شرارة الأسطورة التي هي امرأة من لحم ودم.

ميرابيل، كاترين، كلارا، كارلوتا، فرنشيسكا، فوجير: اسماء امرأة واحدة. الزا. اسطورة وتجسيد في درجة الصفر. الزا أو بلاتش. البياض الذي يغتال الوجه والقناع، المرآة والمسرح.

كتابة أراغون مسكونة بالحضور والغياب في آن. إنها متجذّرة في تراجيديا العصر، وبطولته ومعاركه وأخطائه وخطاياه. تقبض على الحدث في ذروة سخونته (مجنون الزا)، وتواكب التاريخ، تارة على شكل كرنفال مأسوي، وطوراً في زيّ موكب هزليّ.

الخيط الدقيق بين «قرويّ باريس» و«مجنون الزا» هو الوقوف فوق أرض المواجهة. النصّ حيناً قبضة مشتعلة («أورا لورال» «الجبهة الحمراء» «مرثية بابلو نيرودا») وحيناً آخر غابة عيون ونرجس (قصائد الزا، «الغرف»). الوحدة عنوان كبير من عناوين الصنعة الفنيّة: خلايا رحمية تركض من أول التتاج حتى نهايته. وأيضاً التنوّع التغايري، التجاوزي: كل نصّ يختزل معطيات سابقة ويسجّل خطوة نوعية، على مستوى النسيج والرؤى والدلالات واللغة.

كل تقدم خطوة وليس معلماً أثرياً: في العشرينات كانت رأس الحربة السوريالية. في الثلاثينات أسّس نسق الرواية الثورية. في الأربعينات الكتابة التعبوية تتخطى النصّ الواقعي مع رومان رولان (الجزء الأخير من «النفس المسحورة») واندريه مالرو، وفرنسوا مورياك ولوي فرديناند سيلين، ولوي غيو وبول نيزان.

عمارة أراغون، وقد ضربت جذورها في الارث الثقافي الأوروبي ـ الشرقي من جهة، وفي المادّة اليومية للأحداث السياسية ـ الايديولوجية من جهة أخرى، ارتفعت وتكاملت في هاجس التفلّت في النظام الاجتماعي ـ الثقافي السائد.

على هامش البيانين السورياليين يصوغ طروحات تتجاوزهما أو تنقضهما. مجلة «الثورة السوريالية» تصفه بـ «موزّع السموم العامّة» (عدد ٤ـ ١٩٢٥ ـ صفحة ٢٤) لأنه هاجم المقاييس والقيم التي تتحكّم بذهنيّة العصر. في الخمسينات والستينات، نقل البارودة من كتف إلى كتف، مشدّداً على تعظيم المرأة ومكاشفة مستمرة بعبادتها. هنا أيضاً ناهض الذين زعموا «انه مشين الكلام على الزوجة والتغنّي بها بلا حدود، في سيرك استعراضي».

المجنون يتحدى، يحرّض، يُغري، يثير الفضائح والشكوك. «الفضيحة! إنها تعرفني» (حكم بالاعدام) الصدى يتجاوب مع أصداء «المجنون» (١٩٢٤)، حيث يغني «الفضائح من أجل ذاتها»، مروراً بنصوص الهدم، والتحريض، التي تتسّم بغرابة لفظية (الكولاج ـ صفحة ١٧).

منذ الثلاثينات حتى «مجنون الزا»، حيث يعطي زوجته مواصفات المية، تعمقت مواقع الفضيحة والتحريض في كتابته. نذكر «قداس الزا» (١٩٦٥) وهو نصّ نُشر في «نوفيل ليتريير»، فيه يحدس أراغون بموت الزا. فيلجأ إلى مفردات وصور وصفها النقّاد بـ «الفاحشة» و«الصفيقة».

«استمرّي فضيحة في قلب العصور» (الغُرف ـ صفحة ٤٦) لقد ظنّ أن سورة المفردات قادرة على تأجيل الموت. «أحبّ انتهاك المحرمات. لا شعرَ عندي خارج الرجس والترجيس» (مقدّمة لهولان ـ ليلة مع هملت).

الكتابة الأراغونية قاموس هيروغليفي، استكشفه صاحبه مفردة مفردة. فصلاً فصلاً. ورغبة الحداثة تنامت في «كاتدرائية العصر». إنها فعل تمرّد من العين والعنق. أراغون يبدأ طوافه عند «نجوم الجحيم» وينهيه في مواجهة «الكآبة الكونية...».

البداية رمادية. وها هي الدائرة تنغلق وسط الزلزال. الرحلة اجتازت الحروب والمجاعة والخنادق. والمسافر لم يجد سوى الفعل الشعري ليتكلم أو يصمت، تمشياً مع صامت باحث آخر هو ريلكه: «مَنْ من الملائكة يسمعني لو صرخت؟».

الصرخة تبقى من دون جواب في «ليلة الوداع». كما كانت في غالبية القصائد. إنها طرح مستميت لأسئلة صعبة: «الشعر خطيب رائع لأشباح متلاحمة».

في قصائد «نار الفرح» و«المجنون» و«الحركة الذؤوب»، كما في سلسلة أشعار «الزا» بما فيها «مجنون الزا»، مروراً بـ «الشعراء» و«الرواية غير المكتملة»، وانتهاء ابتداء بـ «الغرف»، جغرافيا كيانية ـ شعرية وتعامل ثوري ـ سحري مع واقع ملغوم ولغة مفخخة، وكمائن مزنرة بالشوك.

يتصالح الشعراء عادة مع نفسهم كما مع الحياة. منهم من يبرم عقداً وفاقياً معها. وبعضهم يهادنون ويحنون رأسهم عند العاصفة، ببداهة غنائية أو انقيادات لضرورات طوباوية.

أراغون من الذين يهاجمون على عدة محاور. لا يريد أن يكون ملكاً يسود ولا يحكم. وإذا كان سان ـ جون بيرس يردد: «أنا أسكن الومضة». فيصرخ

«مجنون الزا»: «انني صياد الرؤى الرافضة». رفض الأحياء الذي هو أيضاً رفض الأموات.

الرفض كبر كدائرة ماء في المحيط. ابتدأ تمثلاً لارث اخلاقي ـ شعري وتخطيا له. المعادلة تكررت عند كل المحطات، ولم تخطىء مرة. لذلك يرتدي «المجنون» اليوم صورة القناص الذي يتلذذ بخربطة الأوراق وقلب الطاولة، بعد اسهامه في اللعبة والذهاب إلى حدودها القصوى.

في هذا السياق، يخطف بودلير ورامبو ومالارميه في شعر أراغون. كما تلتمع أطياف من هولدرلين وريلكه وهايدغر. وتتوهج حدقات من الصوفية المشرقية. غير أن أراغون يبقى أراغون: نرجسي يتكلم بصوت عال على الانسان ـ الهولوكست، المحطم، المقضوم «عند الأصيل أو عند انبلاج عمره». فأية «كلمة ليست سوى ضحية منتهية». إنه «الزمن الجميل تحت أوراق الألم».

شاعر يريد محاربة الآلهة، على ايقاع أشد شجواً وتمزقاً من فاغنر في سمفونيته «أصيل الآلهة». لهدف واحد، وهو النضال ضد الذين يبشرون بأن «الآلهة» عائدون من دون ريب.

مزق أقنعة السورياليين. فضح الماركسيين الذين يرقصون على رؤوسهم عوضاً عن استعمال أصابعهم. دل باصبعه على جرائم الستالينية ورأى فيها أوضاعاً مضادة للأمر الواقع. ثم انعطف باتجاه عالمه الداخلي. متاهته الداخلية. وصاغ من «الزا» الممكنة مجموعة «الزات» محتملة. وصاغ حقائق افتراضية لاستبطان الحتميات والنواميس، وكشف سر القدرية التي تجعل الضحية والجلاد متساويين في «ديبلوماسية الدم».

لأنه لا يريد أن يخون من الابتسامة الأولى، امتلك «مجنون الزا» سر توزيع البسمات. قانط، متوجس في قبضة نفسه والعالم، طور شعره في خط البحث عن الحلقة الضائعة في مدى فيزيقي ـ ميتافيزيقي.

هنا يكمن السلك الذي يجمع بين بداية أراغون ونهايته. ثمة صراع «سوريالي» يومي مع تراجيدية الهوّة:

كل العصافير هجرت أغصاني
أعشاشها المتروكة تجف كالدموع

في زاوية الوجنتين.
لقد رحل رسام اللوحة التي أنا موجود فيها
مثل العنكبوت، مثل الندامة
لكن ماذا يرسم ماذا يرسم
يرسم بالتأكيد ملامح الفتوة
وبلاداً سعيدة وناساً أخاف جداً أن يأتي يوم تصير فيه الأيام تشبه أيامي.

الاشكالية الشعرية تطورت لغوياً انطلاقاً من «ترويض الموت ومعاشرة الهواجس». لا فوارق مبدئية بين الشعر والنثر. كما أن الأصولية العروضية لا تتعدى سوى دور الأداة المعرفية، وسط فينومنولوجيا شعرية ـ كيانية.

بدأ بالقصيدة الحرة. ثم انعطف باتجاه التأثير المقفى. في «فجيعة قلب» (١٩٤٠)، دشن نسقاً عمودياً بهدف «مصالحة فرنسا مع جذورها وسط انهيار الحرب وتدافعاتها المأسوية».

الموقف السياسي يسحب ظله على الشكل الشعري. وفي ذروة ترجرج فرنسا بنيوياً ووطنياً، قاوم التيار ودعا إلى التمسك بأثمن تقليد أورثه التروبادور لشعراء «المعرفة الجديدة». وأوضح في «الآداب الفرنسية» إن «الوطنية أهم شيء. والشعر الموزون الكلاسيكي يسهم في نشرها ويعمقها في نفوس الشعب...».

يبقى الشكل الشعري عند أراغون مغلق الفهم إذا لم نأخذ بعين الاعتبار شطحات «مجنون الزا» الليلية ونزهاته الطويلة على القدمين في الشوارع والحدائق والساحة العامة. ثمة هنا ثابتة بقي وفياً لها، منذ الفترة السوريالية، وهي طوافه الليلي مع اندريه بروتون فوق تلة «البوت ـ شومون» في الدائرة العشرين من باريس. ومن المعروف أن روايته «قروي باريس» نتيجة لهذا الطواف الهاذي فوق أعلى قمة باريسية، سعياً وراء القبض على الحلم لتأسيس ميثولوجيا حديثة.

«مسرح ـ رواية» يقول جان ريستا، وهو صديق أراغون منذ وفاة الزا، كتبها «المجنون» أثناء تجواله الطويل في مدينة طولون المشمسة. حتى ان شعره يتنفس على طريقة جوالة ليلي لا يتعب.

تبدأ القصيدة هادئة في نبرتها التقريرية، ثم يأخذها لهاث قوي، يتنامى مع

حركة العين والأذن والقدمين في مغازلة الأشياء المرئية. وبقدر ما يترنح المتنزه، يتحول البث المنفرد إلى ايقاع اوركسترالي في مضمون اسطوري.

أراغون ليس شاعر البيت الواحد، أو الصورة الخاطفة مثل رينيه شار، أو التخير اللفظي على طريقة سان ـ جون بيرس.

إنه شاعر الشطحة، والانهمار اللغوي، يحتضن مناخاً يتراوح بين التعليل والذهول والصوفية والتقريرية. كما انه يتثال واقعياً وسوريالياً، مستهدفاً الرؤية، في اطلاقها وكليتها وشمولها. يوغل في الاصقاع، يستبطن حقائق، يشف عن غنائية جريحة، يفلسف الظواهر والمشاعر، ثم ينهض ليرمي متفجرة شعرية مؤقتة، تتشظى حارقة اسمال العالم القديم.

ثمة مزاوجة بين ماركس ورامبو في معترك الفعل الشعري: «تغيير العالم وتبديله، واستطراداً تغيير الصورة التي يضعها الانسان عن هذا العالم».

كيمياء اللعبة الأراغونية معقدة، بمستوياتها اللغوية ـ الدلالية. وقد بدأت منذ «بحث في الأسلوب» (١٩٢٨). خلاصتها صهر الواقع في اللاواقع والجذري في اللاجذري. فرويد مر من هنا. والصوفيون. غير أن «مجنون الزا» يجير هذا المفهوم شعرياً ـ لغوياً، ويستثمره لخضخضة الجذري السياسي والأخلاقي المتمكن في العالم.

التجيير يحوله النفاذ إلى مادة وجدانية مشتركة عند الناس. منها تندغم الكلمة في الصمت، محطة نهائية في المسار الشعري. الصورة تلعب هنا دور «الرافعة الجمالية». لا شك في أن تحديده السوريالي للصورة ينسحب على مجمل اصراراته الشعرية.

يقول: «ان الرذيلة المسماة سوريالية، شغف باستعمال فوضوي للصورة المدهشة...».

العالم المرعب، الساحق، لا يروضه سوى الجميل المدهش. أراغون مجازف بكل شيء للوصول إلى أي مكان خارج الرعب «البودليري»: «عالم لا يمكن معرفته بوسائل العلم الراهنة. فنصل إليه عن طريق موازية الكلمات، بواسطة المعرفة، تلك التي نسميها الشعر. وبذلك نكسب سنوات وسنوات من عدو الانسان الذي هو الزمن...».

الزمن مسامير الرحلة الشعرية، و«مكان المجيء». المدينة في مهب الرياح. النهر في علاقة وطيدة مع الينابيع. الفراغ فوق شرفة نائية، والمسرح والغموض المعاكس للغموض. ثم اللحظة الضالة كخروف من القطيع، وتهافت الطفولة (بروست، بودلير، نرفال) والمرأة واللغة. الزمن هو الزا، والعدم هو لا حضورها:

في ذروة مأساتنا
كانت تجلس طوال النهار أمام مرآتها
تسرح شعرها الذهبي اللماع.
كان يخيل إلي أن يديها
الرقيقتين تسرحان اللهيب
في ذروة مأساتنا.

«أيتها الكلمات، هل أنت أساطير، وهل تشبهين آس الموق» قال روبرت دسنوس قبل أن يموت في معسكر اعتقال الماني. أراغون في وداعه للشعر، «علة حياته»، يرنو نحو ايمان لم يهادنه في الماضي. البعد الشعري ينطوي على قوة التعزيم في عبارات الصلاة التي تتكرر آلياً كل يوم. حتى انه يتغنن في مواقعة الجذوة الدينية. الكلمات أوراق آس توضع على الأحياء ـ الأموات. هل يأتي العام ٢٠٠٠؟ الكلمة الاخيرة قبل الزمن الآتي.

[لن يأتي العام ٢٠٠٠]

أعطني كاتدرائيتك لكي أقول بصوت عال ما أحمل في كطفل لم يتحرك بعد.
لا تتوجس شيئاً، فان نشيدي لن يعكر صفو النظام
واذا ما اضطررت الى تشويشه، الا تملك الضجة المطحونة لارغنات كبيرة
والموسيقى فوق شرفات خشبية تقتل ذراعيها بقساوة
ألا تملك جصاً مطلياً رسوماً لاشاحة النظر
وبخوراً يزكم المنخرين برماده

* * * *

اعطني كاتدرائيتك حيث أصداء عتيقة تغفو على انفراد.
لكي أحمل إليها الأرق وأفك لسان الظل

ولتكن وشوشة الخطايا الجديدة حصاناً يعتق فجأة من أعته.
وليبك الحجر على هواه، في نشيج تربة جلدوره
آه اعطني كاتدرائيتك باليد كمروس
لكي ارسم الشقاء على قش الكراسي
تسلية أولاد صغار قرب اشقرار شاحب لصفوف الكراسي.
الذاكرة تكر سبحتها من عليق أزرق، تمتمة صلوات
من عامود إلى عامود، يدبر الضوء رويداً رويداً، مثل تباطؤ ساعة.
اسمع خافتاً منجل الزمن يتصرم في ركب الملائكة فوق المنصة حيث أكمام
الكلمات تبدو راتعة الجمال
اسمع الأرملة السوداء تئن في قلب منديلها، جالسة
عند أقدام متضجرة وعوداً
اسمع أورفيوس يتيماً عند تخوم الجحيم الذي لا يكتفي بموت واحد في كل حياة.
تتناهى إلي أحياناً من الرواق ضحكة شائكة تذرع فناء الكنيسة خطوات.

• • • •

في كل شيء أبصر بوضوح عيناً متوقدة تثقب الحبكة
لو تعطني القوس والسنارة
لاسربل اسمال النفس بمن يجعل النظر يتيه في الهواء
لو تعطني للمعبد كؤوس الذهب وبياض التطابقات الرهيف
اجمل من زنبقك الأخرس
ازينها بصرخات طويلة، لينة ومزقة
تنزف من دم رجال
سيوفاً بالكاد انتزعت من الصدر
فالخمر لم يعد وهماً لكاهن مذعور.

• • •

لو تعطني بلاطة القبر والضريح
لو تعطني ثوب الكاهن وبطرشيله
لو تعطني جرن المعمودية والتماثيل
والصلاة المهجورة عند أسفل مقعد أثري

لو تعطني مفتاح القبة والجرس
الذي لن يقرع أبداً الحريق
أنا الذي يعرف كتاب سير الشهداء
بشكل آخر
غير الشفة وروزنامة الأيام
أعدك باستعمالها عاصفة تدمر الكائن
وتطرد اليوم النعاس من الناجين برسم الذبول في أصابعهم قرنفلة النسيان المزدوجة

عذب كم هو عذب البقاء في الكنائس المنحوتة
حيث بوسعي زرع جريمة بألف قتيل
كل لحم بشري أقطعه ارباً وكل نفس مشوهة
المرأة مرمية للذئاب والمحارب مطعون في غمده
أمطرت أم عصفت أنه دائماً موسم التعذيب
اذرع الجلاد الساطعة.

نصل سكين باحثة في أحشاء الليل
أمطرت أم عصفت في البطن المفتوح للحصان أم للثور
عصفت أم أمطرت شهادة واحدة عند المنعطف الانسان
الانسان الذي أصالته فقط عند الفعل الانسان
مداساً منكسراً محطماً عند الأصيل أو عند انبلاج عمره
الانسان هولوكست على الأرض أو على التراب
وأي أنين ليس سوى عنف يلتهم الكائن
أية كلمة ليست سوى ضحية منتهية
يا زمناً جميلاً يا زمناً جميلاً تحت أوراق الألم

• • • •

أعطني كاتدرائيتك حيث كل شيء سوف يماثل شارعاً بحياة عادية
تحت شمس زجاج عجزاة، دولاب الزجاج المميت
والضوء هو المسلوخ دبوسه يشد الأعصاب
طعم واحد لألم الماضي ولألم الحاضر

الجوع والاحتقار والكذب كلها تتشابه
حتى انه عند الخروج يجب أن تفرك عينيك أمام حفلة صغيرة راقصة
أو أمام عشاق على مقعد
شاطىء في نعاس يصطلي الشمس
والعاصفير فوق ركام الجثث اللامبالية تحوم لكي لا ترتجف طويلاً أمام اشداق
المترو
العين الحمراء توقف الركب
أو استعراض المجازر المألوف

• • • •

أعطني كاتدرائيتك حيث تتكلمين ببلاغة
فنستطيع الايمان بالله في أريج العبارات
وعندما يكون الواعظ هو الآخر، بالكاد يعرف
لزيه ومفرداته وبلاغته وتفاصيله
وقافية راياته
أوصد الباب ثمة مجرى هواء يعصف
ثمة أنين لقرقعة عظام
أو ربما صرير مفاصل
ثم ترتجف أيها القرن العشرين ساعة المعجزات
أغلق الباب أغلق الباب أقول لك.

• • • •

كاتدرائية كاتدرائية مـــرح سموا
ذلك بالاسم الذي يحلو لكم لكن فليعطوني
ملاذاً محطة ملجأ ضد الذئبة التي في
أعطوني أي مراب أي كاراج
أي هري لأخزن قمح الخوف الشاحب قبل وابل البرد
كاتدرائية شفقة على من يطلب أن يبصر النور
كاتدرائية لمملكتي
مملكة البؤس الذي أحمله في

مملكة البهاء الذي أحمله في
مثل طفل يبدأ التحرك بخوف

كرونولوجيا - ببليوغرافيا -

١ ـ الانسان

١٨٩٧ : ولادة لوي اندريو اللاشرعية في ضاحية نويي المتاخمة لباريس. الأم تحاول إخفاء «فعلتها»، وتنادي طفلها «يا أخي»: «امي كانت اسماً سرياً، وراء الأبواب الموصدة».

١٨٩٨ : بعد ثلاثة أشهر عند مربية، الأم تسترد طفلها وتستقر في جادّة فيلار الباريسية.

١٩٠٠ : الوالدة تقيم نزلاً عائلياً في جادّة كارنو. إحساس الطفل يتفتّح باحتكاكه مع اجنبيات يتردّدن إلى النزل.

١٩٠٤ : بيع النزل واستقرّت العائلة في ١٢ شارع سان بيار في نويي.

١٩٠٥ : أراغون يخربش مجموعة نصوص نثرية، ويكتشف الشعر الذي يصبح هوايته المفضلة حتى بين ١٩٠٨ و١٩١٨.

١٩٠٩ : دروس ثانوية في مدرسة كاثوليكية. يقرأ بشغف ويتعرّف الى ديكنز وغوركي وموريس باريس، بشكل خاصّ.

١٩١٤ ـ ١٩١٥ : يحصل على البكلوريا القسم الأول (لغة لاتينية وعلوم) والقسم الثاني (فلسفة).

١٩١٦ : بداية دراسة الطبّ. أراغون يقضي خمس سنوات في كلية الطب، قبل وبعد التعبئة. يترك هذا الميدان بملء إرادته، إثر عمل مرهق في المستشفى، خصوصاً فال دو غراس.

١٩١٧ : عام التعبئة. أراغون يتابع دروسه في فال دو غراس ويلتقي اندريه بروتون وفيليب سوبو. اعجاب مشترك يشدّ الأصدقاء الثلاثة نحو لوتريامون، مالارميه، رامبو، أبولينير، جاري.

١٩١٨ : يلتحق بالفوج ٢٣٥ مشاة. ينال صليب الحرب ويشترك في احتلال مقاطعتي «سار» و«رينانيه». يبدأ كتابة «انيسيه» في الصيف، ويحرّر في مجموعة مجلّات طليعية، مشيداً بأبحاث ريفردي والتكعيبية الأدبية.

١٩١٩ : يسرّح من الخدمة الاجبارية في حزيران ويسهم في مجلة «أدب» التي أسسها بروتون، ايلوار، سوبو. يلتحق بالفريق الداداثي ويبدأ كتابة «مغامرات تيليمالك».

١٩٢٠ : رحلات إلى بلجيكا وألمانيا برفقة تيودور فرانكل. ينشر «نار الفرح» و«انيسيه».

١٩٢١ : بعد مؤتمر «تور» يحاول عبثاً الالتحاق بحزب موريس توريز. يعمل سكرتيراً في مسرح الشانزيليزيه عدة أشهر، ويحوّل نشرة السيد هيرتو الأدبية إلى مجلة اسبوعية وينشق عن الداداثيين في أيار مثل بروتون.

١٩٢٢ : يصدر «مغامرات تيليمالك» (تقليد لفنيلون مع نصوص داداثية) ويشارك في اطلاق الفريق السوريالي، مستقطباً كتاباً وتشكيليين.

١٩٢٣ : يعمل مع اندريه بروتون مستشاراً أدبياً لجاك روسيه. يستمر خمس سنوات في المنصب (مع انقطاع في العام ١٩٢٤). ينشر «باريس في الليل» و«ملذّات العاصمة». يبدأ صياغة رواية عملاقة «الدفاع عن اللانهاية» التي يضرم النهار فيها العام ١٩٢٧.

١٩٢٤ : ينزل إلى السوق قبل أسابيع من «بيان» بروتون «موجة أحلام»، وهي أول تحديد للسوريالية، ثم «المجنون». يقرأ انغلز والمثاليين الألمان ويسافر بلا انقطاع. يرتبط بعلاقة غراميّة مع نانسي كونار ويسهم في

اطلاق «الثورة السوريالية» التي تسوّق فضائح تاريخية، وتفتح صفحاتها لحوار المثقفين الشيوعيين الذين أيدوا المغربي عبد الكريم الخطابي.

١٩٢٥ : يعتنق الماركسية ويكتب في «كلارتيه» مقالاً مثيراً «بروليتاريا الفكر».

١٩٢٦ : رواية «قرويّ باريس» التي تبلبل بروتون، و«الحركة المدوّوب» (مجموعة قصائد تعود إلى ١٩٢١- ١٩٢٤). يقرأ روسيل، ساد، لورانس، جويس، برونتيه.

١٩٢٧ : يلتحق بالحزب الشيوعي مع سوريالين آخرين. يسافر إلى اسبانيا. يجتاز أزمات نفسية حادة ويدمر «الدفاع عن اللانهاية».

١٩٢٨ : ينشر «بحث في الأسلوب» (كتبه العام ١٩٢٦)، ويشارك في تظاهرات الاعتراض بعد اعدام الفوضويين ساكو وفنزيتي. محاولة انتحار في البندقية بعد قطيعة مع نانسي كونار. يلتقي مایاكوفسكي والزا تريوليه في مونتبارناس. يسكن مع الزا في ٥٤ شارع دو شاتو.

١٩٢٩ : تجارب أدبية هشة ثم مجموعة قصائد «البشاشة الكبرى» وترجمة لويس كارول «صيد سمك القرش».

١٩٣٠ : رحلة أولى إلى الاتحاد السوفياتي. قناعات أراغون تتبلور، الأمر الذي يبعده عن طروحات السورياليين الذين يتخلى عنهم في المؤتمر الثاني للكتّاب الثوريّين في خاركوف. ينشر دراسة عن الرسم المعاصر: «تحدي الرسم»، وينشق عن بروتون.

١٩٣١ : «مضطهد مضطهد». أحد نصوص المجموعة «الجبهة الحمراء» يعرضه للملاحقة من قبل السلطات الرسمية. بروتون و٣٠٠ مثقف يدافعون عنه. رحلتان جديدتان إلى الاتحاد السوفياتي، ومرحلة دقيقة على الصعيد المادّي. الزا تصنع عقوداً يبيعها بنفسه في أسواق الخياطين.

١٩٣٢ : قطيعة نهائية عن السورياليين بعد حرب المناشير. يعمل محرّراً في الطبعة الفرنسيّة لـ «الأدب العالمي» (١٩٣٢- ٣٣).

١٩٣٣ يطلق مجلة «كومين» مع بول فايان ـ كوتيريه. يحرّر في «الأومانيتيه» (شباط ١٩٣٣ـ أيار ١٩٣٤)، ينتخب عضواً في «جمعية الأدباء والفنانين الثوريين».

١٩٣٤ : «أورا لورال» (قصائد). «أجراس بال» (رواية واقعية). رحلة إلى الاتحاد السوفياتي لحضور المؤتمر الأول للأدباء السوفيات.

١٩٣٥ : «من أجل واقعية اشتراكية» تبلور انتماءه إلى الجمالية التي تنتصر في موسكو بعد العام ١٩٣٢. يشترك في امانة جمعية الأدباء من أجل الدفاع عن الثقافة. ينتقل إلى شارع سورديباد حيث يبقى حتى العام ١٩٦٠.

١٩٣٦ : رحلات إلى موسكو واسبانيا موفداً من الجمعيّة. يهيّء جولة «كويلا برشلونة» في فرنسا. روايته «الأحياء الجميلة» تفوز بجائزة رينودو.

١٩٣٧ : يشرف مع جان ـ ريشار بلوخ على «هذا المساء». يحرّر يومياً زاوية «يوم من العالم»، ويطلق في أيار المؤتمر الثاني للجمعية العالمية للأدباء في برشلونة.

١٩٣٩ : رحلة إلى الولايات المتحدة. الانتهاء من «مسافرو العربة الملكية» الذي يصدر العام ١٩٤٢. «هذا المساء» تحتجب في آب، ويلاحق بعد حملته المؤيدة للميثاق الألماني ـ السوفياتي.

١٩٣٩ ـ ١٩٤٠ : يجنّد في فوج العمّال ثم ينقل إلى وحدة طبّية. يتلقى تهاني وزير الدفاع على اختراعه طريقة تتيح انقاذ جرحى الدبابات. يشهد هزيمة دنكرك، ويعود إلى فرنسا عن طريق بليموث. يمنح وسام الحرب لاعماله الجرحى في ظروف دقيقة. الهدنة تفاجئه في ديبراك. يخل سبيله في نونترون حيث يلتحق بالزا. مع سيغرس، يطرح مشاريع للمقاومة الفكرية.

١٩٤١ : «قلب متصدّع» ونصوص نظرية أخرى حول الشعر. يستقر في نيس، وينتظم في الحزب الشيوعي السري ويصوغ مشروع تأسيس «اللجنة الوطنية للأدباء». يطلق «الآداب الفرنسية» ويرتبط بالتشكيلي هنري ماتيس.

١٩٤٢ : مجموعة قصائد للمقاومة، «عيون الزاء»، «بروسيلياند»، وينسحب إلى منطقة سان ـ دونا لشنّ نشاط سرّي ضدّ هتلر. حملة اعتقالات وتصفيات تطال المثقفين المقاومين، مثل جاك ديكور مؤسس «الآداب الفرنسية».

١٩٤٣ : يقيم في ليون وينظّم شبكات دفاعية ضد الهتلريين في المنطقة الجنوبية. ينشر «بالفرنسية في النصّ» و«متحف غريفان» (طبعة سرية باسم فرنسوا لاكولير).

١٩٤٤ : يقضي أسابيع في أدغال فيركور. يبني «أوريليان» (ينشره عام ١٩٤٦)يحرّر من جديد في «هذا المساء». الزا تريوليه تفوز بجائزة غونكور.

١٩٤٥ : قصائد وأقاصيص المقاومة: «النفير الفرنسي»، «عبودية الفرنسيّين وعظمتهم». حرب مفتوحة ضدّ مثقفي اليمين والاتجاهات الجديدة في أوساط اليسار الفرنسي. يتبوأ عدة مناصب في تنظيمات موالية للشيوعيّين الفرنسيّين.

١٩٤٦ : «الرجل الشيوعي» الجزء الأول. دفاع عن واقعية اشتراكية راديكالية.

١٩٤٧ : رحلات عديدة إلى البلدان الشرقية. «يوميات بل كانتو». يتسلم ادارة «هذا المساء».

١٩٤٨ : اتهم بترويج معلومات خطيرة في «هذا المساء» يُحرم من حقوقه المدنيّة لعشر سنوات ويسهم في تنظيم المؤتمر الدولي للسلام. «جديد قلب متصدّع». ينخرط في «معركة الكتاب».

١٩٤٩ : يلتحق بـ «الآداب الفرنسية». ينشر الجزء الأول من «الشيوعيّون» لوحة ضخمة عن الحرب العالمية الثانية.

١٩٥٠ : يُنتخب عضواً احتياطياً في اللجنة المركزية لحزب موريس توريز.

١٩٥١ : يبتاع ملكية خاصّة في سان ـ ارنوي، منطقة الايفلين.

١٩٥٢ : كتابات حول فيكتور هوغو. دراسة جمالية مهمّة: «نموذج كوربيه».

١٩٥٣ يدير «الآداب الفرنسية». يصدر «الرجل الشيوعي» الجزء الثاني. يرصد مؤشرات الحرب الباردة ويشجب التدخلات الأميركية في كوريا وغواتيمالا.

١٩٥٤ : ينظّر للفن الملتزم في فرنسا. يُصدر «العيون والذاكرة»، «ضوء ستندال». حرب الجزائر تطرح عليه اسئلة صعبة حول الاستعمار الجديد وتخلّف العالم الثالث. يعكف على دراسة الأدب العربي.

١٩٥٥ ينشر «الأدباء السوفيات» عند غاليمار.

١٩٥٦ : منعطف شجب الستالينية بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي. اصدار «الرواية غير المكتملة».

١٩٥٧ : يحصل على جائزة لينين للسلام ويثور على جرائم الستالينية.

١٩٥٨ : «الأسبوع المقدس».

١٩٥٩ : «الزاء»، «اكتشف أوراق لعبتي» (نصوص نظرية حول الواقعية التجريبية).

١٩٦٠ : «الشعراء».

١٩٦٢ : تاريخ مقارن مع اندريه موروا للولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي.

١٩٦٣ : «مجنون الزاء «محاورات مع فرنسيس كريميو حول الثقافة الفرنسية».

١٩٦٤ : بداية اصدار «التاج الروائي المتزاوج» لألزا تريوليه وأراغون، عن دار لافون. «رحلة إلى هولندا» تدافع مع روجيه غارودي عن منطلقات الواقعية بلا ضفاف.

١٩٦٥ : دكتوراه فخرية من موسكو. «حكم بالاعدام».

١٩٦٦ : مرثية إلى بابلو نيرودا. اعاد كتابة «الشيوعيون».

١٩٦٧ : «بيضاء أو النسيان». يدخل إلى أكاديمية غونكور، ويستقيل بعد فترة قصيرة.

١٩٦٨ : يشجب التدخل السوفياتي في تشيكوسلوفاكيا. يدافع عن اشتراكية حديثة وانسانية.

١٩٦٩ : «الغرف»، «لم اتعلّم أبداً الكتابة لو الصواعق».

١٩٧٠ : موت الزا تريوليه. يرفض الدفاع عن روجيه غارودي.

١٩٧١ : «هنري ماتيس - رواية» يدعم سوجلنستين ويحصل على جائزة نوبل في الآداب.

١٩٧٢ : احتجاب «الآداب الفرنسية». مقالة مهمة في العدد الأخير، نهاية تشرين الأول «فالس الوداع».

١٩٧٤ : بداية نشر «التاج الشعري» عن «كلوب ديدرو»، مع مقدمات لجان ريستا. «مسرح / رواية».

١٩٧٥ : يتعرض لحادث سيارة مريع. ينجو بأعجوبة. رواياته تدخل السينما مع «أجراس بال» من إخراج فيتيه.

١٩٧٨ : سلسلة مداخلات تلفزيونية مع جان ريستا. «أوريليان» تلعب سينمائياً.

١٩٨١ : يصدر «كتابات في الفن» عن دار فايار. وهي مجموعة مقالات انطباعية عن كبار تشكيليي العصر.

١٩٨٢ : اكتمال العمارة الشعرية مع صدور الجزء الرابع عشر عن كلوب ديدرو. الجزء الأخير يحمل عنوان «وداعاً». أبرز قصائده: «العام ٢٠٠٠ لن يأتي».

٢ ـ الكاتب

النتاج الروائي

ـ انيسيه أو البانوراما، رواية، غاليمار، ١٩٢١.
ـ مغامرات تيليماك، باريس، غاليمار، ١٩٢٢ و١٩٦٦.
ـ ملذات العاصمة، برلين، ١٩٢٣.
ـ المجون، باريس، غاليمار ١٩٢٤.
ـ قروي باريس، باريس، غاليمار ١٩٢٦، ١٩٧٠.
ـ دفاع عن اللانهاية (مخطوطة احرقت العام ١٩٢٧). بقي فصل منها «الدفتر الأسود» الجزء الرابع من «النتاج الروائي المتزاوج» لافون، ١٩٦٤.
ـ اجراس بال، باريس، دنيويل وستيل، ١٩٣٤ (الجزء الاول من «عالم الواقع» ١٩٥٤ و١٩٦٠.
ـ الاحياء الجميلة، باريس، دنيويل وستيل، ١٩٣٦ (الجز الثاني من «عالم الواقع»)
ـ مسافرو العربة الملكية، باريس، غاليمار ١٩٤٣ (هذه الطبعة شوهتها الرقابة الألمانية) لم يعترف بها المؤلف. الطبعة النهائية ١٩٤٧ـ غاليمار ـ الجزء الثالث من «عالم الواقع» ـ طبعة جديدة ١٩٦٤.

ـأوريليان، باريس، غاليمار، ١٩٤٤ و١٩٦٤.
ـعبودية الفرنسيّين وعظمتهم، باريس، المكتبة الفرنسية، ١٩٤٥.
ـالشيوعيّون، باريس، المكتبة الفرنسية، ١٩٤٩ـ ١٩٥١.
ـالأسبوع المقدّس، باريس، غاليمار، ١٩٥٨.
ـحكم بالاعدام، باريس، غاليمار، ١٩٦٥.
ـبيضاء أو النسيان، باريس، غاليمار، ١٩٦٧.
ـهنري ماتيس، رواية، باريس، غاليمار ١٩٧١.
ـمسرح / رواية، باريس، غاليمار ١٩٧٤.

مقدمات وتوطئات اضيفت إلى النصوص الأساسية، أهمها، ملاحق «التاج الرواتي المتزاوج»، إضافة إلى «أقاصيص الأربعين سنة» و«الكذب الحقيقي» التي تضيء الكتابة وتسهم في حلّ بعض اشكالاتها. نذكر إعادة كتابة «مسافرو العربة الملكية» و«الشيوعيون» بمناسبة ادراجها في «التاج المتزاوج» (١٩٦٥ـ ١٩٦٦)

التاج الشعري

ـنار الفرح، عن سان باري، ١٩٢٠
ـالحركة الدؤوب، باريس، غاليمار ١٩٢٥.
ـمسافر، لا شابل ـ رينفيل، ذو هاورس برس، ١٩٢٧.
ـالبشاشة الكبرى، باريس، غاليمار، ١٩٢٩.
ـمضطهد مضطهِد، باريس، المنشورات السوريالية ١٩٣١.
ـللأبناء الحمر أوضحوا دينكم، باريس، مكتب النشر والتوزيع، ١٩٣٢.
ـأورا لورال، باريس، دينويل وستيل، ١٩٣٤.
ـقلب متصدِّع، باريس، غاليمار، ١٩٤١.
ـنشيد إلى الزا، الجزائر، فونتان، ١٩٤١.
ـعيون الزا، نوشاتيل، دفاتر الرون ١٩٤٢ و١٩٦٦ (سيغرز)
ـبروسيلياند، نوشاتيل، دفاتر الرون، ١٩٤٢.
ـمتحف غريفان، سان ـ فلور، المكتبة الفرنسية، ١٩٤٣، منشورات فينوي.
ـبالفرنسية في النصّ، نوشاتيل، ايد وكالند، ١٩٤٣.
ـفرنسا، اسمعي، الجزائر، فونتان، ١٩٤٤.
ـاحييك يا فرنسا. منشورات ف.ت.ب ١٩٤٤.

ـتسع آخان مجموعة، سان ـ فلور، المكتبة الفرنسية ١٩٤٤.
ـالنفير الفرنسي، باريس، سيغرز ١٩٤٥
ـفي وطن غريب داخل وطني ذاته، موناكو، منشورات دو روشيه، ١٩٤٥.
ـجديد قلب متصدّع، باريس، غاليمار ١٩٤٨.
ـقوافل وقصائد أخرى، باريس، سيغرز ١٩٥٤.
ـالعيون والذاكرة، باريس، غاليمار، ١٩٥٤.
ـ الرواية غير المكتملة، باريس غاليمار، ١٩٥٦.
ـالزا، باريس، غاليمار، ١٩٥٩.
ـالشعراء، باريس، غاليمار، ١٩٦٠.
ـمجنون الزا، باريس، غاليمار ١٩٦٣.
ـرحلة إلى هولندا، باريس، سيغرز، ١٩٦٤.
ـليست في باريس إلا بالزا، باريس، لا فون، ١٩٦٤.
ـمرثية إلى بابلو نيرودا ـ باريس، غاليمار، ١٩٦٦.
ـالغرف، باريس ـ الناشرون الفرنسيّون المتحدون ١٩٦٩.

مقدّمات مهمة أضيفت إلى هذه المجموعات في زمن الحرب والمقاومة: المقاومة في العام ١٩٤٠، درس رياراك (١٩٤١)، نحو تحديد للشعر (١٩٤١)، اغني الرجال والسلاح (١٩٤٢)، حول الدقة في الشعر (١٩٤٥)، السمك الأسود (١٩٤٦).

النتاج النظري

١ـ في الأدب

ـموجة أحلام ـ باريس، نشر مجلة «كوميرس» ١٩٢٤.
ـبحث في الأسلوب، باريس، غاليمار، ١٩٢٨.
ـمن أجل واقعية اشتراكية، باريس، دينويل وستيل، ١٩٣٤.
ـمساهمة في مسلسل غابريال بيري، تولوز، ١٩٤٤.
ـسان بول روي أو الأمل، باريس، سيغرز ١٩٤٥.
ـيوميات بل كانتو، جنيف، سكيرا، ١٩٤٧.
ـحل قرائم فيكتور هوغو، باريس، الناشرون الفرنسيّون المتحدون، ١٩٥٢.

- هوغو شاعر واقعي، باريس المنشورات الاجتماعية، ١٩٥٤.
- ضوء ستندال، باريس، دينويل، ١٩٥٤.
- صحيفة شعر وطني، ليون، الكتّاب المتحدون، ١٩٥٤.
- الآداب السوفياتية، باريس، دينويل، ١٩٥٥.
- مقدمة للآداب السوفياتية، باريس، غاليمار، ١٩٥٦.
- اكشف أوراق لعبتي، باريس، الناشرون الفرنسيّون المتحدون، ١٩٥٩.
- الزا تريوليه اختارها أراغون، باريس، غاليمار، ١٩٦٠.
- محاورات مع فرنسيس كريميو، باريس، غاليمار ١٩٦٤.
- أراغون يتكلم مع دومينيك أربان، باريس، سيغرز، ١٩٥٨.
- لم اتعلّم أبداً الكتابة أو الصواعق، جنيف، سكيرا، ١٩٦٩.

نضيف إلى ذلك: «لوتريامون ونحن» و«فالس الوداع»، وقد نشرا في «الآداب الفرنسية» عند احتجابها.

٢ـ سوسيولوجيا ثقافية

- الانسان الشيوعي ١ـ ٢ـ ١٩٤٦ـ ١٩٥٣، باريس، غاليمار.
- ولادة السلام، باريس، المكتبة الفرنسية ١٩٤٩.
- الثقافة والناس، باريس، المنشورات الاجتماعية ١٩٤٧.
- النور والسلام، الآداب الفرنسية، ١٩٥٠.
- الفن والشعور القوميّ، الآداب الفرنسية ١٩٥١.
- الحرية الحقيقية للثقافة، الآداب الفرنسية ١٩٥٢.
- ابن أخ السيّد دوفال، باريس، الناشرون الفرنسيّون المتحدون ١٩٥٣.
- الفنّ الملتزم في فرنسا، باريس، النقد الجديد، ١٩٥٤.

٣ـ الفنون التشكيلية

- تحدّي الرسم، باريس، المنشورات السوريالية، ١٩٣٠.
- ماتيس في فرنسا، مارتان فابياني، ١٩٤٣.
- تقريظ الترف، جنيف ـ سكيرا ١٩٤٦.
- لافتة جيرسان، نوشاتيل، ايد وكالند، ١٩٤٦.
- نموذج كوربيه، باريس، حلقة الفنّ، ١٩٥٢.
- الكولاج، باريس، هيرمان، ١٩٦٥.

ـ محاورات حول متحف درسدن، بالاشتراك مع جان كوكتو، منشورات حلقة الفنّ، ١٩٥٧.

٤ ـ في التاريخ

ـ تاريخ متوازٍ للاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة، بالاشتراك مع أندريه موروا، باريس، اندريه لافون، ١٩٦٢.

٥ ـ ترجمات

ـ صيد سمك القرش للويس كارول، ذو هاورث برس، ١٩٢٨، باريس سيغرز، ١٩٤٠.
ـ خمس قصائد من بيترارك. فونتان دو فولكلوز، ١٩٤٧.
ـ جيلة لجنكيز ايتماتوف، بالاشتراك مع دييتريوف، الناشرون الفرنسيّون المتحدون.

٦ ـ مقدمات

كتب أراغون مقدمات لمجموعة كبيرة من الشعراء والمفكرين. نقتطف قائمة الأسماء التالية: رامبو (١٩٢٤)، فايان ـ كوتيريه (١٩٣٨)، نيرودا (١٩٣٩) جان غاسو (١٩٤٤)، ليون موسيناك (١٩٤٥)، جاك ديكور (١٩٤٥) غيريال بيري (١٩٤٥)، دوبريز (١٩٤٥)، بروسبير ميريميه (١٩٤٦)، بول ايلوار (١٩٤٨)، جان ـ ريشار بلوخ (١٩٤٨)، جدانوف (١٩٥٠)، اندريه ستيل (١٩٥٣)، بيار داكس (١٩٥٤)، محمد ديب (١٩٦٩)، روجيه غارودي (١٩٦٣).

٧ ـ مقالات

يؤكد هوبرت جوان أن نصوص أراغون المنشورة في الصحف تتجاوز بحجمها التاج المنشور. الناقدان اندريه غافييه وايفيت جندين فهرسا المقالات المنشورة في خلال الفترة السوريالية. نسوق فقط هنا أهمّ الصحف والمجلات التي زودها أراغون بكتابته: «أدب» (١٩٢١ ـ ١٩٢٤)، «الثورة السوريالية» (١٩٢٤ـ ١٩٢٩)، «السوريالية في خدمة الثورة» (١٩٣٠ـ ١٩٣١)، «سيك» (١٩١٧ـ ١٩١٩)، «نور ـ سود» (١٩١٨)، «الكتابات الجديدة» (١٩٢٢)، «المجلة الفرنسية الجديدة» (١٩٢٠ـ ١٩٢٥ـ ١٩٣١) «باري ـ جورنال»

(١٩٢٤ـ ١٩٢٥) «المجلة الأوروبية» (١٩٢٤ـ ١٩٢٦)، «كلارتيه» (١٩٢٥ـ ١٩٢٧)، «منوعات» (١٩٢٩)، «أدب الثورة العالمية» (١٩٣٠ـ ١٩٣١)، «الأومانيتيه» (١٩٣٣ـ ١٩٣٤)، «كومون» (١٩٣٣ـ ١٩٣٩)، «أوروبا» (١٩٣٥ـ ١٩٣٨ـ ١٩٤٧)، «كونفليانس» (١٩٤٤) «الآداب الفرنسية» (١٩٤٩ـ ١٩٧٢).

٨ ـ كتابات لم تنشر

وهب أراغون «المركز الوطني للبحوث العلمية» (باريس) حمولة شاحنة كاملة من كتابات لم تُنشر. وثمة فريق عمل مختص يعمل يومياً في إطار المكتبة الوطنية لاستثمار هذه المادة التي تنطوي على مفاتيح مهمة للفكر الأراغوني. واشترط الكاتب عدم نشرها قبل موته.

٣ ـ مراجع نقدية حول أراغون

١ ـ حول الدادائية والسوريالية

ـموريس نادو، تاريخ السوريالية، مع وثائق وملحق. باريس منشورات دو سوي، ١٩٤٥، ١٩٤٨، ١٩٦٤.

ـاندريه بروتون، محاورات، باريس، غاليمار، ١٩٥٢، ١٩٦٩.

ـفرديناند الكييه، فلسفة السوريالية، باريس، فلاماريون، ١٩٥٦.

ـجورج ريبمون ـ روساي، سابقاً من قبل، باريس، جوليار ١٩٥٨.

ـميشال كاروّج، اندريه بروتون أو المعطيات الأساسية للسوريالية، باريس، مجموعة «التجارب» غاليمار، ١٩٥٠. طبعة جديدة مجموعة «أفكار» ١٩٦٧

ـميشال سانولييه، دادا في باريس، باريس، ج.ج بوفير، ١٩٦٥. السوريالية محاورات سيريزي ١٩٦٦، موتون، ١٩٦٨.

ـجاك بارون السنة الأولى للسوريالية، باريس، دينويل ١٩٦٩.

ـماكسيم الكسندر، مذكرات سوريالي، باريس، بارك الشابة ١٩٦٨.

ـالفريق، القطيعة، منشورات دو سوي، ١٩٧٠.

ـدو روزوا ولوشيربونيه، السوريالية، باريس، مجموعة موضوعات ونصوص، لاروس، ١٩٧١.

ـماري ـ كلير بانكارت، باريس السوريالية، باريس، سيغرز ١٩٧٢
ـاندريه تيريون، ثوار بلا ثورة، باريس، لافون ١٩٧٢.

٢ ـ مراجع عامة مختارة

ـلا دو، ج، أراغون شاعر المقاومة، بروكسل، ولتز باي ١٩٤٥.
ـكلود روا، أراغون، باريس، مجموعة «شعراء اليوم»، سيغرز١٩٤٥،١٩٦٢.
ـأوروبا ـ تشرين الأول ـ تشرين الثاني ١٩٥٧ ـ نصوص من كوكتو لوسكير دويزينسكي، هاروش، مادول...
ـغافيه اندريه، أراغون سوريالياً، الأدب يتحدى، نوشاتيل، عن الباكونيار ١٩٥٧.
ـكوغان، لوي أراغون والواقعية الاشتراكية، ليننغراد، ١٩٥٧.
ـمجلة «ميسيدور» كانون الثاني ـ شباط ١٩٥٨ ـ نصوص من لوسكير موسيناك، كامبرو، مارسوناك، داكس...
ـجوان هوبرت، أراغون، باريس، مجموعة «المكتبة النموذجية» غاليمار ١٩٦٠.
ـلوسكير بيار، أراغون روائياً، باريس، غاليمار، ١٩٦٠.
ـغارودي روجيه، مسار أراغون، باريس مجموعة «دعوات» غاليمار ١٩٦١.
ـرايار جورج، أراغون، باريس، مجموعة «كلاسيكيّو القرن العشرين» المنشورات الجامعيّة ١٩٦٤.
ـلابري سوزان، أراغون شاعر الزا، باريس، س.ي.ر.م. ١٩٦٥.
ـايفيت جندين، أراغون روائياً سوريالياً، جنيف، دروز، ١٩٦٦.
ـشارل هاروش، فكرة الحب في «مجنون الزا» ونتاج أراغون، باريس، غاليمار، ١٩٦٦.
ـجان سور، أراغون، واقعية الحبّ، باريس، لوسترين، ١٩٦٦.
ـجورج سادول، أراغون، مجموعة «شعراء اليوم» سيغرز، ١٩٦٧.
ـمجلة «أوروبا»، شباط ـ آذار ـ ١٩٦٧، الزا تريوليه وأراغون، نصوص من غارودي، سادول، لابري، هاروش، مراجع من سادول ومنتجس.
ـآلان هيرو، أراغون أسيراً سياسياً، باريس، بالان، ١٩٧٠.
ـلوشيربونيه برنارد، أراغون، مجموعة «الحضور الأدبي»، بورداس، ١٩٧١.
ـصوفي بيراوسكا، «حكم بالاعدام»، باريس، ديتويل، ١٩٧٢.

ـدانيال بونيو، بيضاء أو النسيان، باريس، مجموعة «الجيب النقدي، هاشيت، ١٩٧٣.
ـمجلة «لارك» (القوس) أيار ١٩٧٣، نصوص من نيرودا، سوزان رافي، دانيال بونيو، جاك بيرك، رومان جاكوبسون، جان ريستا...
ـمجلة سيكلس عدد ٣ و٨ـ ٩ـ أراغون أوريليان تلفزيون. باريس، سوي، ١٩٧٥.
ـبيار داكس، أراغون حياة برسم التغير، باريس، سوي، ١٩٧٥.
ـفؤاد ابو منصور ـ اراغون روائياً ـ اطروحة دكتوراه دولة في السوربون ـ باريس الرابعة ١٩٨٠.

[بيروت، ليل ٣١ كانون الثاني ١٩٨٢]

المحتويات

مدخل: الكتابة المستحيلة ٧

الحوار الأول: ولادة لا شرعية ١٣

١ ـ التمثل والتخطيّ ١٦
٢ ـ الزا الولادة الثانية ١٨
٣ ـ التخوم المتحركة ٢١
٤ ـ ايقاع جادّة كارنو ٢٣
٥ ـ «يا لها من نفس المية» ٢٧
٦ ـ مؤامرة الصمت ٢٩

الحوار الثاني: الربيع السوريالي ٣٣

القسم الأول: «أنيسيه أو البانوراما ـ رواية»
المرأة هي الحداثة ٣٥

١ ـ المزاوجة المثيرة ٣٦
٢ ـ القناص الروائي ٣٨
٣ ـ كرنفال الهدايا ٤٠
٤ ـ البنية السينمائية ٤١

القسم الثاني: الهوّة الكونية ٤٥

١ ـ منعطف اندريه بروتون ٤٦

٢ ـ أبو لينير وجاك القدري ٤٩
٣ ـ ابتكار المعاني العميقة ٥١
٤ ـ غبار الكتابة الآلية ٥٣
٥ ـ الدفاع عن اللانهاية ٥٥
٦ ـ فواصل شهرزاد ٥٧
٧ ـ جندول البندقية ٥٩
٨ ـ مایاکوفسكي ـ القطيعة ٦١
٩ ـ الحقول المغناطيسية ٦٣
١٠ ـ عنكبوت البشاشة الكبرى ٦٦
١١ ـ الصراخ بين الانقاض ٦٨
١٢ ـ العشق المأسوي ٧١
١٣ ـ الجبهة الحمراء ٧٣

القسم الثالث: «قروي باريس» ٧٥

١ ـ جغرافية اللذّة ٧٦
٢ ـ الميثولوجيا الحميمة ٧٨
٣ ـ التشكيل اللغوي ٨٠

الحوار الثالث: عبور تجريبي إلى الواقعية ٨٣

١ ـ الوعي الفردي والجماعي ٨٦
٢ ـ مخاض النقلة النوعية ٨٧
٣ ـ الخيارات الجديدة ٨٩

القسم الأول: «أجراس بال» ٩١

١ ـ دوغمائية طبقية ٩١
٢ ـ رهان المستقبل: المرأة ٩٣

القسم الثاني: «الأحياء الجميلة» ٩٥

١ ـ أرمان وأدمون ٩٦
٢ ـ الرجال المزدوجون ٩٨
٣ ـ جدلية الطهارة ـ التبذّل ٩٩

القسم الثالث: مسافرو العربة الملكية ١٠١
١ ـ التاريخ يصنعه الأنانيّون ١٠٢
٢ ـ ظلال دستويفسكي ١٠٣
٣ ـ السنة النار ١٠٥
القسم الرابع: «اوريليان» ١٠٧
١ ـ الآنية والمطلق ١٠٧
٢ ـ غابة الاسئلة الصعبة ١٠٩
٣ ـ امرأة من لحم ودم ١١٠
٤ ـ العبارات ـ الصواعق ١١٢
٥ ـ الملوسة والتاريخ ١١٤
القسم الخامس: «الشيوعيون» ١١٥
١ ـ البنية المهزوزة ١١٥
٢ ـ اعادة الكتابة ١١٧
٣ ـ الايديولوجيا والخيال ١١٨
٤ ـ الرهانات البديلة ١١٩
القسم السادس: آليات الطبقية في «عالم الواقع» ١٢١
١ ـ رامبو وماركس ١٢١
٢ ـ الكتابة نضال يوميّ ١٢٤
٣ ـ التحولات الثورية ١٢٧
٤ ـ قلق دريو لا روشيل ١٢٩
٥ ـ «البارانويا» السياسية ١٣١
٦ ـ وجه كاترين الغاضب ١٣٣
٧ ـ كارلوتا في النفق القوقازي ١٣٥
٨ ـ الروائي، ذلك المجرم ١٣٨
الحوار الرابع: شعر الحبّ والمقاومة ١٤١
القسم الأول: يوميات الألم والأمل ١٤٣

١ ـ مراثي الهزيمة ١٤٤
٢ ـ عودة إلى الينابيع ١٤٦
٣ ـ لحمي ليس فطيرة ١٤٨
٤ ـ عيون الزا ١٥٠
٥ ـ زمن الثورة ١٥٣
٦ ـ القصيدة ـ القبضة ١٥٤
٧ ـ المرأة مستقبل الرجل ١٥٦
القسم الثاني: «الزا» ١٥٨
١ ـ الشاعر الشعبي ١٥٨
٢ ـ فجيعة قلب ١٦١
٣ ـ اجمل من الدموع ١٦٣
٤ ـ انتهى كل شيء ١٦٥
٥ ـ رقاص الساعة الأخيرة ١٦٦
V الحوار الخامس: «مجنون الزا» ١٦٩
القسم الأول: النشيد الاوركسترالي ١٧١
١ ـ ست قصائد وخاتمة ١٧٢
٢ ـ تروبادور أندلسي ١٧٦
٣ ـ الشكل التعبيري المؤقت ١٧٧
القسم الثاني: غرناطة وغرنيكا ١٧٩
١ ـ الصوفية الشرقية ١٨٠
٢ ـ ابو عبدالله وأراغون ١٨١
٣ ـ «اكد ربي ابراهيم» ١٨٥
٤ ـ غرناطة تلوي عنقها ١٨٧
٥ ـ التاريخ والملحمة ١٩٠
٦ ـ الحرب والسلام ١٩٢
٧ ـ شكسبير ودانتي ١٩٤
٨ ـ الوحدة الأسطورية ١٩٦

القسم الثالث: المعراج الشعري ٢٠٣
١ ـ مآزق الشكل ٢٠٣
٢ ـ الساعة والمرآة ٢٠٦
٣ ـ الملحمة والتكنو ـ الترونيك ٢٠٩
٤ ـ المعراج الفلسفي ٢١١
الحوار السادس: بؤس وعظمة الواقعية ٢١٥
القسم الأول: مجون الكتابة الروائية ٢١٧
١ ـ الجمالية البيضاء ٢١٨
٢ ـ الميثولوجيا والأيديولوجيا ٢١٩
٣ ـ خلايا رحمية ٢٢١
٤ ـ الرواية ـ المختبر ٢٢٣
القسم الثاني: «حكم بالاعدام» ٢٢٥
١ ـ الخيال التاريخي ٢٢٦
٢ ـ أوبرا واقعية ٢٢٨
٣ ـ الرواية، مرآة محطمة ٢٣١
٤ ـ عالم ناطق، عالم أخرس ٢٣٤
٥ ـ مثاهة الرؤى ٢٣٦
القسم الثالث: «بيضاء أو النسيان» ٢٣٨
١ ـ سلسلة فرضيّات انسانية ٢٣٩
٢ ـ بلانش ـ الزا، غيفييه ـ أراغون ٢٤٢
٣ ـ الألسنية، مادة روائية ٢٤٦
٤ ـ علم فلك الانسان ٢٤٨
القسم الرابع: «مسرح / رواية» ٢٥١
١ ـ الكلام والصمت ٢٥٢

٢ ـ التباس بين الشيخ والشاب ٢٥٤
٣ ـ الانسان أسير الكلمات ٢٥٧

لن يأتي العام ٢٠٠٠! ٢٦١

كـرونولـوجيا ـ بيبليوغرافيا ٢٧٥

١ ـ الانسان ٢٧٧
٢ ـ الكاتب ٢٨٤
ـ النتاج الروائي ٢٨٤
ـ النتاج الشعري ٢٨٥
ـ النتاج النظري ٢٨٦
٣ ـ مراجع نقدية حول أراغون ٢٩٠

● فؤاد أبو منصور = من مواليد ١٩٥١ ـ المنصورية ـ بحمدون ـ حامل دكتوراه دولة من جامعة السوربون ـ باريس الرابعة ـ في الرواية الايديولوجية المعاصرة . تتلمذ على ايدي رولان بارت وجوليان غريماس . يسهم حالياً في الصحافة الفرنسية واللبنانية ، إلى جانب تفرّغه استاذاً للأدب الفرنسي الحديث في الجامعة اللبنانية .

أراغون
في مواجهة العصر

● « اراغون في مواجهة العصر » ـ « قروي باريس » يكشف اوراق « مجنون الزا » أول مرجع وثائقي في اللغة العربية عن « القارة » الفكرية ، اراغون .

إنه يرصد الكتابة الاراغونية على ضوء تقنيات النقد الأوروبي الجديد . ويحاور مباشرة « مجنون الزا »، الذي تطوّر بين الوجوه والاقنعة ، ودوزن حضارة القرن العشرين على ايقاع شعره ـ نثره ، راسماً فوق جسدها اسم حبيبته الزا وبعض حقائق مستقبلها .

نظنّ أننا نمسك رجلاً ، فإذا بالتاريخ الحديث ينفتح امامنا . نخال أننا نقرأ شاعراً ، فإذا بالعصر يفرش أمامنا وليمة الرؤى ولهب الصراعات الأدبية ـ العقائدية .

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
ص.ب ٨٠٧٩/١١ بيروت
ص.ب ٨٠٧٩/١١ بيروت

الثمن ٣٠ ليرة ل.

الغلاف : عماد حليم